Marina Regis Cavicchioli
Semíramis Corsi Silva
Sarah Fernandes Lino de Azevedo
(Organizadoras)

Gênero e Poder na Antiguidade Clássica

Perspectivas Brasileiras

fi

GÊNERO E PODER NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

GÊNERO E PODER NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

PERSPECTIVAS BRASILEIRAS

Organizadoras
Marina Regis Cavicchioli
Semíramis Corsi Silva
Sarah Fernandes Lino de Azevedo

Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo

Fotografia / Imagem de Capa: Personificação de província do Templo de Adriano mostrando figura feminina com os braços cruzados, c. 145 d.C., mármore (altura: relevo 2,13 m; estátua 1,51 m); e personificação de província do Templo de Adriano mostrando figura feminina em costume militar, c. 145 d.C., mármore (altura: relevo 2,13 m; estátua 1,51 m). Roma: Museus Capitolinos.

Foto de Sarah Fernandes Lino de Azevedo.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G326 Gênero e poder na antiguidade clássica: perspectivas brasileiras [recurso eletrônico] / Marina Regis Cavicchioli, Semíramis Corsi Silva e Sarah Fernandes Lino de Azevedo (orgs.). Cachoeirinha : Fi, 2024.

520p.

ISBN 978-65-85725-89-7

DOI 10.22350/9786585725897

Disponível em: http://www.editorafi.org

1. História – Gênero – Antiguidade – Brasil. I. Cavicchioli, Marina Regis. II. Silva, Semíramis Corso Silva. III. Azevedo, Sarah Fernandes Lino de.

CDU 93/94-055.3(81)

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Silvia M. A. Siqueira [1]

Eis o livro "Gênero e Poder na Antiguidade Clássica. Perspectivas Brasileiras", organizado por Marina Regis Cavicchioli, Semíramis Corsi Silva e Sarah Fernandes Lino de Azevedo, autoras e pesquisadoras que representam uma geração muito fecunda para o conjunto maior de estudiosos e estudiosas da História Antiga no Brasil. Trata-se de excelente contribuição para estudantes, professoras e professores, pesquisadoras e pesquisadores, bem como aqueles que se interessam em aprender e conhecer mais a fundo os homens e as mulheres em suas respectivas redes de relações historicamente construídas. A obra traz um instigante panorama de estudos do mundo antigo e proporciona, hoje, um retrato do crescimento e amadurecimento das investigações sobre gênero e poder na Antiguidade. A presente publicação presenteia o público com o sabor de várias pesquisas desenvolvidas no Brasil e faz ver o pródigo cenário nacional no âmbito da Antiguidade.

A concepção deste livro é fruto de cooperação e sinergia coletivas, resulta da seleção de trabalhos apresentados no 31º Simpósio Nacional de História, promovido pela Associação Nacional de História (ANPUH), em julho de 2021, mais especificamente no Simpósio Temático 053, que debateu questões relativas ao gênero na Antiguidade. A temática eleita proporcionou a oportunidade de discutir as teorias de gênero, em suas diversidades e interseccionalidades. Ela também permitiu dar

[1] Professora Adjunta de História. Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades (PPGHCE). Universidade Estadual do Ceará (UECE)

visibilidade a uma área do conhecimento caracterizada pela diversidade e pela reflexão constante sobre o paradigma naturalista da diferença entre os sexos, que no decorrer da história tem sido responsável pela marginalização e exclusão de uma parcela significativa, senão a metade, da humanidade ao se desdobrar e motivar acesso diferenciado ao saber e à ocupação – atualmente predominantemente masculina – de lugares de poder.

O termo gênero põe em questão um dualismo universal, que tem estruturado as representações e formas de pensar. Ele possibilita demonstrar a confusão provocada pela definição de um homem genérico, considerado como sujeito universal ao problematizar a diferença sexual como um elemento que não é apenas factual ou um dado natural, mas fruto da alteridade presente no processo de construção social. Ademais, ele possibilita ultrapassar definições imprecisas calcadas na natureza e em uma suposta predestinação dos sexos. Há inúmeros elementos que atuam no processo de definição do masculino e do feminino em diferentes lugares e tempos, o que significa entender os vários tipos de feminilidades e masculinidades construídas pelas diferentes sociedades. São as teorias de gênero em suas diversidades e interseccionalidades que possibilitam problematizar a maneira como as normas são reproduzidas a ponto de parecerem "naturais".

As pesquisas aqui apresentadas permitem verificar a desconstrução do paradigma naturalista por meio dos métodos analíticos; elas trazem estudos das numerosas representações que redimensionam o papel das mulheres, assim como os mecanismos que indicam os modos pelos quais é atribuída significação às relações de poder. Os estudos aqui arrolados compreendem o poder como elemento que traduz a questão relacional entre seres humanos, a diferença sexual

como um mecanismo que deságua no mar de relações desiguais, desproporcionais.

Os capítulos a seguir constroem um panorama amplo sobre o poder (ou poderes). Lendo-os, facilmente entende-se que o modelo mental e cultural de pessoas aptas para exercê-lo é a figura masculina, qualquer que seja a situação. Assim, é possível compreender que textos antigos trazem informações que demonstram a forma como o feminino foi representado, apontam o contexto de produção recuperando seu valor simbólico. Ademais é possível ter ciência de várias representações discursivas sobre mulheres conselheiras, guerreiras e influenciadoras descritas e consideradas como elos fundamentais na relação entre diferentes grupos étnicos, consoante aos diferentes contextos sociais e políticos a que as fontes se destinam. O feminino é apresentado como problema histórico em práticas públicas e em rituais de necromancia, e a magia erótica é retratada como ações de determinadas protagonistas. As temáticas da escrita feminina, da liderança e do poder militar na guerra não ficam de fora. São analisadas as representações de figuras femininas arquetípicas como Helena e Medeia, mulheres carpideiras que ocupavam papéis muito específicos nos rituais funerários, trabalhadoras e servas presentes nas imagens parietais, homoerotismo feminino, bem como a presença masculina na constituição do cidadão, muito presente na semântica da masculinidade e na feminilidade, dissimulação e moralidade sexual.

Este livro dedica-se a nos guiar em um caminho muito profícuo que proporciona erudição e nos põe em contato com diferentes fontes documentais, textos, monumentos e cultura material. Além disso, permite leituras e releituras problematizadoras dos conceitos teóricos vigentes, bem como todo o seu léxico, trazendo a lume novas discussões

e interpretações, revendo inclusive aquelas já consolidadas, mas que excluem a diversidade em suas abordagens. Com tantos assuntos instigantes, "Gênero e Poder na Antiguidade Clássica" proporciona o agradável prazer de aprofundar o olhar sobre a complexa questão do gênero e do poder precisamente na Antiguidade Clássica.

Fortaleza, junho de 2023.

PREFÁCIO

Fábio de Souza Lessa [1]

Resultado da primeira edição do Simpósio Temático "Gênero na Antiguidade", do 31º Simpósio Nacional de História, promovido pela Associação Nacional de História (ANPUH) em 2021, "Gênero e Poder na Antiguidade Clássica. Perspectivas Brasileiras", coletânea organizada pelas professoras Marina Regis Cavicchioli (UFBA), Semíramis Corsi Silva (UFSM) e Sarah Fernandes Lino de Azevedo (UFRJ), discute as relações de gênero a partir dos vieses das construções socioculturais e das interações de poder. Há uma preocupação em efetivar um dos princípios fundamentais dos estudos de gênero – já vastamente enfatizado por teóricos do campo, como Joan Scott, por exemplo – que é a de entendê-los como resultado de uma relação entre o feminino e o masculino. Neste sentido, as reflexões sobre as cidadanias masculinas e as masculinidades, em contexto mais amplo, se fazem presentes na obra.

Mas a singularidade dos textos que compõem a coletânea também se encontra na variedade temática que tangencia a questão das relações de gênero e poder na Antiguidade. Sexualidade, magia, rituais fúnebres, trabalho feminino, homoerotismo, moralidade sexual, escritas femininas, identidades e presença da cultura clássica no Brasil são alguns dos recortes temáticos que oferecem à obra um caráter transversal. É fundamental ressaltar o cuidado com a reflexão sobre a

[1] Professor Titular de História Antiga. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). CNPq e FAPERJ

atualidade das questões levantadas, sobretudo, no âmbito da sociedade brasileira.

Para além da diversidade de recortes temáticos, a obra ainda se destaca por privilegiar abordagens que operacionalizam naturezas diversificadas de documentação; havendo assim uma preocupação em contemplar textos que priorizam a interpretação crítica de documentos escritos de diferentes gêneros literários e a cultura material. Quanto aos capítulos, nota-se uma busca de equilíbrio entre os estudos sobre o mundo grego antigo e o romano.

"Gênero e Poder na Antiguidade Clássica. Perspectivas Brasileiras" evidencia, de imediato, a situação atual dos debates acerca das teorias de gênero no campo da História Antiga e, ao mesmo tempo, a sintonia com as questões latentes presentes no mundo contemporâneo; em especial, no Brasil. Não há como dissociar as pesquisas de Humanidades do Tempo Presente. As perguntas que fazemos aos nossos documentos têm por referência o presente. Por mais que estejamos longes de alcançar a igualdade de gênero e de garantir as mesmas condições de acesso aos grupos minorizados, as vozes femininas, por exemplo, já podem ser ouvidas em âmbito público. Se na Antiguidade, ou mesmo até recentemente, o discurso público e formal era o definidor do gênero masculino; hoje a situação é outra. O mesmo pode ser dito quanto aos homossexuais, aos negros e aos indígenas. Seria uma postura reducionista não creditarmos tais mudanças também às discussões oferecidas mais recentemente pela Teoria Queer.

O que mencionamos até o momento tem o intuito de evidenciar que a obra é singular e plural em muitos aspectos e ao mesmo tempo. Ela é singular e plural não só pelas opções teórico-metodológicas e de abordagens temáticas, mas por nos fazer perceber o quanto crescemos

nas discussões sobre gênero e poder. É impossível não lembrar que tais questões começaram timidamente a ser discutidas no Brasil, talvez mais pelos antropólogos que pelos historiadores, em meados dos anos 1990. Inclusive, me arrisco a defender que esses estudos começavam a pôr em xeque ideias que predominavam nos estudos sobre as mulheres antigas, como a bipolaridade espacial e a reclusão.

Se no passado recente os estudos sobre gênero na Antiguidade se limitavam a um grupo pequeno de pesquisadores e, em especial, ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo, o quadro atual se apresenta de forma mais ampla. Considero que no Brasil conseguimos reverter esse quadro mais precisamente a partir da década passada. A obra explicita a diversidade regional dos estudos das relações de gênero e sua ampliação quantitativa e qualitativa.

E cada vez mais as práticas sociais dão lugar às idealizações no que tange às questões acerca das relações de poder entre o feminino e o masculino no mundo antigo. Esse foi basicamente o objeto de estudo na minha dissertação de mestrado defendida em 1996 e que originou a publicação de meu primeiro livro, em 2001, intitulado *Mulheres de Atenas: Mélissa - do gineceu à agorá*. Nas décadas mais recentes os historiadores da Antiguidade já têm total noção de que os textos literários e as imagens informam mais sobre aquilo que a sociedade almeja dos comportamentos masculinos e femininos do que sobre as práticas reais. E isso podemos afirmar tanto para intimidade da vida quanto para as relações de poder público.

Este livro é um convite à reflexão sobre o mundo greco-romano, mas também sobre a contemporaneidade. Vale enfatizar que as discussões aqui travadas pelos respectivos autores não se limitam aos

especialistas da área, mas, principalmente, deve ser objeto de ponderação do público em geral.

O gênero como aporte teórico para entendermos a dinâmica das sociedades antigas é inquestionável, o que fica latente nas leituras dos textos que compõem a obra. Porém, talvez, a finalidade profícua do universo dos trabalhos aqui publicados não seja exclusivamente essa. Defendo ser algo mais audacioso: é desconstruir visões monolíticas sobre as relações de poder no mundo antigo e, principalmente, na contemporaneidade. É, em síntese, nos instigar a agir no nosso mundo, de pensar sobre a historicidade de nossas práticas políticas, sociais e culturais.

Rio de Janeiro, junho de 2023.

INTRODUÇÃO

Marina Regis Cavicchioli
Semíramis Corsi Silva
Sarah Fernandes Lino de Azevedo

As teorias de gênero, em suas perspectivas de análise das diversidades e interseccionalidades, têm sido ímpares para uma mudança de foco nos estudos da Antiguidade nas últimas três décadas. O Mundo Antigo, durante muito tempo visto e afirmado como um espaço masculino e homogêneo, ganhou novas leituras que trouxeram as mulheres como importantes agentes históricos, revisitaram as construções da ideia de masculino e feminino, abraçaram as pluralidades de gênero e seus distintos significados sociais.

No Brasil, os estudos de gênero em História começaram a ser desenvolvidos principalmente a partir do final da década de 1980. Iniciados a partir da História das Mulheres, sofreram o impacto das pesquisas de gênero de outras áreas e de outros países. A publicação e posterior tradução para o português do artigo "Gênero: uma categoria útil de análise histórica", de Joan Scott, e suas comentadoras, tiveram importante impacto na produção brasileira e ajudaram na popularização do gênero como uma categoria de análise histórica. Assim, estudos que antes se concentravam somente na História das Mulheres, passaram a pensar também nas questões relacionais e plurais das construções de masculinos e femininos na Antiguidade.

Todavia, em meados dos anos 1990, o Brasil ainda contava com poucas pesquisas sobre a temática do gênero na Antiguidade. Essas

pesquisas pioneiras focavam sobretudo nos papéis sociais das mulheres, destacando, neste momento, os trabalhos de Pedro Paulo Abreu Funari, Fábio de Souza Lessa e Marta Mega de Andrade.

Nos anos 2000, surgiram alguns trabalhos que destacavam a sexualidade no mundo antigo, uma temática criticada por olhares mais conservadores que a consideravam pouco relevante. Além disso, nessa corrente conservadora, pensavam que gênero era um aporte teórico inadequado para os estudos da Antiguidade. Contudo, os estudos de gênero na Antiguidade se fortaleceram no final da década, com um avanço significativo da temática. Isso incluiu, entre outros fatores, as chegadas da Teoria Queer e da perspectiva da interseccionalidade, que vêm contribuindo para um alargamento da temática, possibilitando o questionamento do binarismo de gênero e inserindo outras variáveis, como classe, ou grupo social, e etnia em intersecção com o gênero.

A partir dos anos 2010, houve um grande aumento no número de pesquisas sobre gênero na Antiguidade em nosso país, sendo hoje um campo estabelecido e compondo uma parcela significativa das pesquisas de História Antiga no Brasil.

Assim como o gênero se tornou uma categoria importante de análise histórica, ele também se tornou um conceito relevante em diversas áreas do conhecimento, desde a Antropologia até a Medicina, sendo amplamente utilizado nas lutas por igualdade sexual e de gênero, bem como em discursos identitários. Muitos avanços sociais e políticos foram alcançados com base nesse conceito.

O gênero, portanto, tem se mostrado como um conceito hábil de mobilização, que aglutina vários debates acadêmicos e várias pautas no campo dos movimentos sociais. Entretanto, a partir da última década, nota-se, também, uma mobilização que toma um sentido contrário. O

conceito de gênero vem sofrendo ataques, em evidentes tentativas de uma retomada de noções "naturalizadas" do masculino e do feminino. Grupos conservadores, que consideram as pesquisas com temática de gênero como uma potencial ameaça aos valores tradicionais da família, da sociedade e da religião, em algumas ocasiões, tentaram proibir a realização desses estudos e sua difusão no Brasil.

Nos últimos anos, o gênero vem sendo apropriado por líderes conservadores e utilizado como estandarte com intuito de causar pânico moral. Tal estratégia não é nova, uma vez que líderes da extrema direita, no decorrer do século XX, buscaram com recorrência construir um ambiente no qual o indivíduo se sentisse ameaçado, temendo pela garantia de seus direitos individuais. Situado como fator de caos e desordem em discursos da extrema direita, o gênero é colocado como uma ameaça que afeta toda a sociedade. A criação da noção de pânico moral se mostrou extremamente útil, elegendo líderes de extrema direita, muitos deles aliados ou alinhados a movimentos totalitários como o fascismo e o nazismo. A técnica do pânico moral, portanto, não é nova, tendo já sido utilizada por líderes como Hitler e Mussolini.

O pânico moral tem fundo falso, mas tem como objetivo criar uma verdade que mobilize o indivíduo a agir contra a suposta ameaça. Instrumentaliza, portanto, o voto eleitoral em contextos democráticos, como vimos acontecer no Brasil e em outros países. A ameaça justifica a emergência de um líder que se coloca como o responsável e único capaz de empreender uma cruzada com objetivo de anular a ameaça. A principal arma é a desinformação. Quanto menos se sabe e se fala sobre gênero, mais fácil fica criar uma definição falsa, uma alcunha ideológica – a tão falada e fadada "ideologia de gênero".

A cruzada conservadora contra o que denominam "ideologia de gênero" gerou tentativas de censura e restrição da liberdade acadêmica e da docência escolar. Em 2015, por exemplo, Eduardo Cunha, então presidente da Câmara dos Deputados, propôs a inclusão de uma emenda à Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) que proibia o ensino da "ideologia de gênero" nas escolas brasileiras. A discussão iniciada por Cunha ganhou muitos adeptos, fazendo com que grande parte das escolas retirasse a discussão de gênero de suas grades curriculares. É nesse mesmo sentido, vale destacar, que o ex-presidente Jair Bolsonaro usou como proposta em suas campanhas eleitorais, em 2018 e 2022, a proibição da "ideologia de gênero" nas escolas.

Em 2022, a ONG internacional Human Rights Watch (HRW), publicou um relatório alertando para a expressiva quantidade de Projetos de Leis, redigidos por políticos brasileiros, propondo a criminalização dos estudos de gênero, principalmente no âmbito do ensino. No relatório, a HRW analisa não menos que 217 Projetos de Leis que tramitaram entre 2014 e 2022.

No ano de 2021, uma petição pública foi disponibilizada no site do Senado, com a finalidade de consultar a população a respeito da criminalização do ensino da chamada "ideologia de gênero". Grande parte da população brasileira votou a favor do projeto, que propunha punir professores que abordassem a "ideologia de gênero" nas instituições de ensino. Nesse mesmo ano de 2021, decidimos propor um Simpósio Temático sobre os estudos de gênero na Antiguidade no Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de História, a ANPUH.

Desta forma, foi nesse contexto de florescimento e consolidação do gênero como aporte teórico e recorte temático para os estudos da

Antiguidade, ao mesmo tempo em que sofria ataques e tentativas de proibições que ameaçavam a crítica acadêmica, que resolvemos propor o Simpósio Temático. Afinal, os estudos de gênero na Antiguidade tornavam-se cada vez mais necessários, revelando alteridades e descontinuidades históricas, negando essencialismos nas ideias de homem e mulher, e sendo de grande importância nos debates contemporâneos e na luta pela liberdade acadêmica. O Simpósio se tornou possível a partir da articulação dos três grupos de pesquisas coordenados pelas organizadoras: o Grupo de Pesquisas em Cultura Material, Antiguidade e Cotidiano (CMAC), coordenado pela Prof. Dra. Marina Regis Cavicchioli (UFBA); o Grupo de Estudos sobre o Mundo Antigo Mediterrânico (GEMAM), coordenado pela Prof. Dra. Semíramis Corsi Silva (UFSM) e o Messalinas - Grupos de Estudos sobre Gênero e Sexualidade na Antiguidade, coordenado pela Prof. Dra. Sarah Fernandes Lino de Azevedo (USP/UFRJ).

A primeira edição do Simpósio Temático "Gênero na Antiguidade" ocorreu no "31º Encontro Nacional de História", principal evento da área no Brasil, realizado durante o mês de Julho de 2021, excepcionalmente de forma on-line, devido à pandemia causada pelo vírus COVID 19. O Simpósio contou com 30 inscritos para a apresentação de comunicações, atingindo o número limite de inscrições. O número expressivo atesta como os estudos de gênero no âmbito da História Antiga tiveram um crescimento substancial nos últimos anos. Entre as apresentadoras e apresentadores, estavam mestrandos/as, doutorandos/as e professores/as doutores/as. Este livro é fruto desse encontro que contou com dias intensos de apresentações e debates, longas e proveitosas sessões de comunicações lotadas, com participantes de várias partes do país, conectados pela tecnologia e pela

vontade em saber, pelo apreço ao conhecimento compartilhado. Pois conhecimento, sabemos, é algo que só tende a crescer quando é compartilhado. Os textos reunidos neste livro, portanto, são trabalhos que demonstram as pesquisas realizadas por alguns dos participantes do I Simpósio Temático da ANPUH "Gênero na Antiguidade" (2021). São trabalhos que se somam aos esforços rumo à conscientização acerca da importância da divulgação destes estudos para o combate à desinformação.

No primeiro capítulo, intitulado *Hino Homérico 5 à Afrodite: o protagonismo da deusa e sua "doce conversa e astúcia",* Laysse Leda Dantas Cavalcanti explora a caracterização de Afrodite no *Hino Homérico 5,* demonstrando as especificidades de gênero da expressão do poder da deusa, no episódio de sua união com Anquises, que terá como fruto o nascimento do herói Eneias.

No capítulo seguinte, *A normatividade de gênero no Partenon: representações de gênero no conjunto escultórico da Atenas Clássica,* Brian Kibuuka apresenta um estudo a respeito das representações de mulheres e homens nos frisos do Partenon, ressaltando o simbolismo de tais representações na vida cotidiana da cidade de Atenas, apontando como esse simbolismo vai na direção de reforçar papéis sociais firmados no binarismo de gênero.

No terceiro capítulo, intitulado *As mulheres de Heródoto: conselheiras, guerreiras e influenciadoras – século VI e V a.C.*, Isabela Casellato Torres analisa as representações de mulheres gregas e persas na obra de Heródoto, demonstrando de que forma essas mulheres são consideradas mantenedoras da ordem político-social da Grécia e da Pérsia.

Na sequência, no capítulo *O feminino como problema: a representação da mulher na Medéia de Eurípides,* Matheus Barros da Silva explora a

caracterização da famosa feiticeira Medeia, apontando o caráter androcêntrico que determina a sua representação, fator que busca situar a personagem como uma mulher que atende às expectativas masculinas, demonstrando as questões a respeito do papel social da mulher em Atenas presentes na tragédia.

Em *A mulher bacante: o outro lado feminino da Atenas do século V AEC,* Karolini Batzakas de Souza Matos analisa representações das bacantes, demonstrando de que forma estas mulheres se afastam de uma idealização da mulher reclusa ao lar, muito presente nos documentos, apontando, a partir do estudo do escopo dionisíaco, para a desconstrução de uma visão que considera as mulheres gregas como um grupo homogêneo.

Pensando na agência feminina na Grécia Clássica, Bárbara A. Aniceto, em *Aristófanes e as escritoras de seu tempo: Praxilla e Clitágoras (séculos V-IV a.C.),* analisa dois testemunhos aristofânicos que atestam a ativa presença feminina no universo literário do período.

No capítulo seguinte, intitulado *Os rituais de necromancia e psychagōgós: relacionando magia e gênero na Grécia antiga,* Lennyse Teixeira Bandeira apresenta um estudo sobre questões de gênero nas práticas de magia e adivinhação entre os gregos, contextualizando as práticas e demonstrando as diferenças entre aquelas praticadas por homens e mulheres.

Partindo para os estudos sobre a Roma Antiga, no capítulo *Mulheres que escreviam para a eternidade: a tradição sibilina na Roma Antiga e a sua presença no Brasil,* Sarah Fernandes Lino de Azevedo explora o papel das profetisas chamadas Sibilas e dos livros escritos por elas, os Livros Sibilinos, no contexto da Roma Antiga, traçando apontamentos sobre a produção do conhecimento feminino na

integração do mediterrâneo, e demonstrando de que forma as Sibilas foram cristianizadas e representadas durante os períodos medieval e moderno, chegando inclusive a serem retratadas em uma igreja barroca de Minas Gerais, no século XVIII.

No capítulo *Fúlvia: liderança e poder militar na Guerra Perusine*, Tais Pagoto Bélo nos apresenta Fúlvia, mulher que teve papel primordial no fim da República Romana, tendo atuado ativamente na esfera militar, como mostra os documentos analisados pela autora, principalmente moedas com representações de Fúlvia, sendo consideradas as primeiras moedas com a representação de uma mulher romana.

Em *A magia erótica do Epodo 5 de Horácio: Canídia, Ságana, Véia e Fólia preparam um filtro de amor,* Semíramis Corsi Silva analisa a caracterização de quatro feiticeiras do Epodo 5 de Horácio, demonstrando as questões de gênero que permeiam o contexto de produção dos versos e das práticas de magia erótica em Roma, apresentando uma discussão a respeito da intenção do autor com tais representações.

Na sequência, no capítulo *A representação de Helena de Troia nas Heroides de Ovídio*, Letícia Schneider Ferreira apresenta um estudo sobre a famosa personagem Helena de Troia, com foco na representação oferecida por Ovídio na obra *Heroides,* quando Helena é colocada como narradora de sua própria história, demonstrando uma contextualização do feminino no período em que a obra de Ovídio foi produzida.

No capítulo *Os papéis de gênero nos ritos funerários romanos*, Yuri Augusto de Oliveira explora o sentido da morte para os romanos, demonstrando os papéis de gênero nos rituais fúnebres por meio da análise das funções que eram atribuídas exclusivamente a mulheres ou homens, enfatizando o passo a passo do rito funerário e a importância

da participação feminina, assim como a importância da classe social e etnia das mulheres envolvidas no rito.

Em *Protagonistas na Antiguidade: representações do trabalho feminino nas paredes de Pompeia,* Gabriela Isbaes apresenta um balanço historiográfico sobre o protagonismo feminino na Antiguidade, além de uma análise de documentos, provenientes da cidade de Pompeia, que demonstram algumas profissões e trabalhos exercidos por mulheres, enfatizando a inserção das mulheres no mundo do trabalho e o caráter essencial dessa inserção para a dinâmica urbana.

No capítulo *Explorando a relação entre o vinho e a performance homossexual feminina na Roma Antiga,* Marina Regis Cavicchioli e Hiandra Munique de Souza Costa tratam da associação entre o consumo de vinho e o descontrole sexual feminino na literatura romana antiga, relacionando o tema à uma performance de atuação sexual que hoje poderíamos chamar de relações homossexuais.

Já no capítulo *O vir romano: a construção do cidadão por excelência no contexto do Principado*, de Henrique Hamester Pause, é explorada a idealização do masculino, por meio da apresentação do debate historiográfico acerca das noções de masculinidade e virilidade, demonstrando como os documentos, principalmente aqueles de cunho literário, apresentam um discurso normatizador que incitava o comportamento dos homens, em especial dos aristocratas romanos.

Em *Homo, uir, cinaedus: a semântica da masculinidade no Satyricon, de Petrônio,* Fabrício Sparvoli dá continuidade à discussão a respeito da idealização do masculino, apresentando tópicas do debate a respeito da masculinidade romana, com ênfase nas categorias *Homo*, *uir* e *cinaedus* e seus usos na obra de Petrônio, o *Satyricon,* demonstrando como essas

categorias se relacionam ou não com o sistema de classificação a partir do sexo/gênero.

Por último, no capítulo *Fama, dissimulação e moralidade sexual: a representação de Fortunata na Cena Trimalchionis (Sat. 25 - 78),* Fábio Faversani e Caroline Morato Martins, por sua vez, dão continuidade à discussão sobre a obra *Satyricon*, de Petrônio, analisando a caracterização da personagem feminina Fortunata, demonstrando de que forma a apresentação dessa personagem se relaciona com uma visão negativa sobre a esfera ético-política romana.

Todos os capítulos, em conjunto, explicitam a riqueza do gênero como aporte teórico para o estudo da Antiguidade, e demonstram a sua atualidade para a compreensão de questões prementes tanto no passado quanto no presente.

Desejamos boa leitura!

HINO HOMÉRICO 5 À AFRODITE: O PROTAGONISMO DA DEUSA E SUA "DOCE CONVERSA E ASTÚCIA"

Laysse Leda Dantas Cavalcanti [1]

Os *Hinos Homéricos* são compostos por 2.227 versos distribuídos irregularmente entre 33 poemas de tipo rapsódico[2] dedicados a 22 divindades gregas. A data de composição de cada um desses hinos é indeterminada, mas supõe-se, diante da notícia mais antiga que se tem sobre sua existência na obra *A Guerra do Peloponeso* de Tucídides (III. 104), que a composição já estava completa por volta da metade de século IV a.C. Suas temáticas são variadas, mas há um foco nos relatos míticos e na lista de atributos dos deuses, também revelam-se os dons das divindades, suas relações entre si e com os humanos.

Os hinos tinham um papel importante durante os festivais das comunidades, eles serviam como proêmios aos coros e cantos épicos, às danças, jogos e competições diversas. Esses festivais eram uma combinação de cerimônia religiosa, festa e competições esportivas. Como, por exemplo, as festas pan-helênicas. Na ocasião de grandes jogos que reuniam concorrentes de todo o mundo grego, eram incluídos os concursos musicais, coreográficos e poéticos, seja na forma de um concurso organizado ou na forma de complemento dos jogos. Nesses momentos "os poetas vêm recitar versos, os músicos tocar, cantar e fazer dança" (AMOURETTI; RUZÉ, 1993, p. 146).

---

[1] Gostaria de agradecer as organizadoras pela oportunidade de publicação deste artigo. Agradeço também à Profa. Dra. Marina Regis Cavicchioli (UFBA), pelas sugestões recebidas, bem como ao CNPq, pelo financiamento da minha pesquisa.

[2] Declamado sem acompanhamento musical específico (RIBEIRO JR., 2010. p. 45).

É possível observar na *Odisseia*, no Canto VIII, a utilização dos hinos em festivais. No palácio de Alcino, em meio a um festim com suntuoso banquete e com danças executadas por exímios bailarinos, é convocado o aedo Demódoco que passa entoar um belo canto, com sua lira de límpido som, sobre os "amores de Ares e Afrodite da linda coroa" (HOMERO, *Odisseia*, 8, 267). A palavra "hino" (gr. *ὕμνος)* só aparece de fato na *Odisseia* quando Alcino comenta com sua esposa que Ulisses se deleitaria com o jantar "ao som do hino cantado" (HOMERO, *Odisseia*, 8, 449). Nesse momento, "hino" não tem um valor ou significado religioso intrínseco. Na introdução dos *Hinos Homéricos* editados por Wilson A. Ribeiro Jr. e publicado pela editora UNESP, o pesquisador evidencia que originalmente a palavra "hino" referia-se a um simples canto ou poema e que sua conotação religiosa viria somente depois (RIBEIRO JR., 2010, p. 40). De fato, atualmente *ὕμνος* é traduzido, segundo o dicionário grego-inglês Liddell-Scott, como "hinos, música festiva, ode em louvor a deuses ou heróis".

Os *Hinos Homéricos* são particularmente poemas religiosos por seu caráter invocativo e por sua composição ser voltada a relembrar as ações dos deuses perante a comunidade. Ao iniciar o hino, os rapsodos evocavam a divindade homenageada, clamando sua presença, trazendo-a para a cerimônia. Ou então faziam isso a partir de uma divindade mediadora. Nos hinos à Afrodite[3] é possível observar ambas as formas, conforme se segue: "Conta-me, Musa, sobre os trabalhos de Afrodite de ouro [...]" (*Hino Homérico 5,* 1), "Cantarei a bela Afrodite de coroa de ouro [...]" (*Hino Homérico* 6, 1).

[3] Os hinos dedicados à Afrodite são os de número 5, 6 e 10.

No presente capítulo, será trabalhado o *Hino Homérico 5* à Afrodite em que apresenta a narrativa do encontro da deusa com o guerreiro troiano Anquises. Nesse episódio enfatiza-se algumas das incumbências ou traços da deusa, tais como o engano e a sedução. O ponto principal está em destacar a importância de uma leitura não precipitada de tais características de Afrodite, visto que, longe de serem algo negativo, constituem sua força e poder.

Os hinos à Afrodite vêm ganhando maiores interpretações desde finais do século XX, no que diz respeito a volume e destaque. Como vemos nos trabalhos de Van der Ben (1981), Rudhardt (1991), Clay (1989), Jacko (1982) e Frangeskou (1995), além de Turkrltaub e West nos anos 2000. Van der Ben ganhou destaque por trazer uma interpretação etiológica a esse hino. O autor argumenta que após a união de Afrodite com Anquises, e a vergonha sofrida pela deusa por ter se relacionado com um humano, há uma mudança cosmológica. Afrodite, após esse episódio, teria essencialmente perdido seu poder de provocar aventuras sexuais entre deuses e humanos (BEN, 1981, p. 90-91).

No *Hino Homérico 5* é narrada a união entre Afrodite e Anquises no Monte Ida, que dará origem ao herói troiano Eneias. Observamos que o relato do mito da união de Afrodite e Anquises apresentada no hino e na *Ilíada* estão nivelados no que se refere a geografia e circunstâncias deste encontro: a deusa avistou o troiano enquanto ele tratava do gado no Monte Ida e lá se uniram (HOMERO, *Ilíada*, II. 819-821, V. 311-313; *Hino Homérico 5*, 68-69, 76-79). Porém, apenas no *Hino Homérico 5,* o mito é extensamente desenvolvido e repleto de detalhes.

Neste hino, o dom de engano pertencente a deusa Afrodite é enfatizado. A deusa consegue enganar (gr. *ἐξαπαφίσκω*) os deuses a

unirem-se com os humanos, fazendo o próprio Zeus esquecer-se[4] de Hera, sua esposa e irmã, para deitar-se com mulheres mortais (*Hino Homérico* 5, 38-40). Afrodite também submete "a raça dos homens mortais, dos pássaros vindos de Zeus e todas as feras selvagens que a terra nutre em grande número tanto quanto o mar" (*Hino Homérico* 5, 3-5) e ainda se vangloria sobre seus atos perante os deuses, tendo em vista que já uniu "tanto os deuses às mulheres mortais, que deram aos imortais filhos mortais, como também uniu as deusas aos homens mortais" (*Hino Homérico* 5, 50-52).

O amor e o desejo que Afrodite desperta nos deuses e nos humanos estão constantemente ligados ao engano[5], mentira, trapaça, invenção e mesmo vingança (HOMERO, *Ilíada*, III, 400-405; XIV, 187-224; *Hinos Homéricos*, 5, 45-52, 107-110, 185-186). Além disso, tais sentimentos não se desenvolvem dentro desses Seres como sementes que crescem naturalmente, eles são impostos, lançados por Afrodite e tomam conta, seja do mortal ou imortal (HOMERO, *Ilíada*, XIV, 188-189, 312-317, 352-353; HESÍODO, *Teogonia*, 961-962, 1003-1007; *Hinos Homéricos*, 5, 1-4, 70-74, 91, 143-144).

A palavra relacionada a esse processo é "submeter", no grego, o verbo é *δαμάζω*. Ele significa "dominar, domesticar, conquistar, subjugar". Na *Ilíada* e na *Odisseia* esse verbo aparece em contexto de batalha, luta, invasão ou embriaguez por vinho. No sentido de ser subjugado por um ataque, de estar sujeito a outro, de conquistar um domínio e ter o espírito domado pelo vinho (HOMERO, *Ilíada*, 14, 439; 16,

[4] O verbo *ἐξαπαφίσκω* (enganar) quando se refere à mente, como no caso do verso 38 do *Hino Homérico 5* à Afrodite, "*φρένας ἐξαπαφοῦσα*", significa confundir e obnubilar, por isso não é estranho pensar que Zeus "esquece-se" da esposa ao ir ter casos na Terra.

[5] Esse traço característico é ainda mais evidente na *Teogonia* em que Hesíodo destaca que à Afrodite foi dado "palavreado de meninas, sorrisos e farsas, delicioso prazer, amor e afeto" (v. 205-206).

102-104; 21, 224-226; 22, 174-176, 270-271; *Odisseia*, 3, 305; 9, 454, 516). Portanto, esses dons da deusa não são sutis, são avassaladores, subjuga definitivamente a todos, à exceção de Héstia, Atena e Ártemis, as deusas virgens (*Hinos Homéricos*, 5, 16-21). Um amor/desejo que foi capaz de gerar uma década de guerra (a Guerra de Troia, na *Ilíada*) e de tirar a razão do deus dos deuses, do detentor[6] da *μῆτις* (i.e. sabedoria e astúcia), Zeus.

O encontro entre Afrodite e Anquises é planejado como uma vingança da parte de Zeus para com Afrodite devido às diversas vezes que manipulou a união de deuses com humanos (*Hinos Homéricos*, 5, 45-52). O intuito de Zeus com essa união forçada entre Afrodite e Anquises era ensiná-la uma lição e envergonhá-la perante os deuses. Assim, tomada pelo desejo, Afrodite se dirige a Chipre, ao seu templo em Pafos, e inicia sua preparação, auxiliada pelas Cárites, com banhos, óleos, perfumes, bela vestimenta e enfeites de ouro para seduzir Anquises (*Hinos Homéricos*, 5, 58-65).

Afrodite então se apresenta a Anquises já em uma forma enganosa. Escondendo sua verdadeira face, a deusa aparece em forma humana, passando-se por uma moça virgem, de bela aparência e completamente adornada, como lemos: "Afrodite, a filha de Zeus, colocou-se diante dele tal qual uma virgem não submetida ao jugo, no talhe e na aparência para que ele não temesse, ao percebê-la diante dos seus olhos" (*Hinos Homéricos*, 5, 80-84). Afrodite, como detentora dos enganos e persuasão, opta por aparecer enquanto moça virgem, já que precisava esconder sua divindade e não assustar Anquises.

---

[6] Segundo a mitologia, Métis era deusa da sabedoria, astúcia e prudência. Foi a primeira esposa de Zeus. Ela chegou a engravidar do deus, porém, como havia uma profecia de que um filho de Zeus tomaria seu lugar como rei de homens e deuses, ele a engole viva e acaba saindo da sua cabeça sua filha Atena. Em razão disso, Zeus, a partir de então, detém os dons de Métis.

Bem sucedida nas suas tramas, Afrodite faz com que o desejo se apodere (gr. *ἔρος εἵλεν*) imediatamente de Anquises. Por um instante, ele parece desconfiar que ela é uma deusa disfarçada, talvez Ártemis ou Atena, Leto ou umas das Cárites. Andrew Faulkner (2011) encara essa "desconfiança" de Anquises como, na verdade, uma forma de sedução, utilizando-se dos próprios encantos de Afrodite, ele estaria tentando enganar a moça por fingir pensar que ela era uma deusa, de modo a lisonjeá-la e seduzi-la (FAULKNER, 2011, p. 118). Em seguida, Afrodite toma de volta seus encantos e o engana com uma falsa história sobre sua origem, em que seria filha de um rei da Frígia, Otreu, e teria sido sequestrada e levada pelo deus Hermes ao encontro dele para que se unissem e gerassem filhos esplêndidos.

> mortal eu sou e a mãe que me gerou é uma mulher. Meu ilustre pai tem por nome Otreu, talvez, de algum modo, ouviste dizer, pois ele reina sobre toda a Frígia de fortes muralhas. Além disso, eu sei vossa língua tão bem quanto a nossa porque foi uma troiana que me educou no palácio, ela me tomou de junto de minha querida mãe ainda pequena e me crio, é por isso que sei bem a vossa língua. Agora mesmo, Argeifonte de bastão de ouro me arrastou do coro da ruidosa Ártemis de fuso de ouro. Nós, muitas jovens e virgens valiosas, dançávamos quando um imenso tumulto se formou em torno de nós (*Hinos Homéricos*, 5, 111-130).

Na passagem acima é evidente a extensão e minúcia do engano de Afrodite. A deusa afirma ser humana, fabula um pai com nome e posição, e uma história que explica a razão de saber tão bem a língua do humano. Além disso, ela se apropria de uma história recorrente, e, portanto crível, de donzelas raptadas por deuses, como no caso de Perséfone (*Hinos Homéricos*, 2, 53-83). Em continuidade, como a persuasão também faz parte da sedução de Afrodite, ela tenta o

engabelar através de uma promessa de dote, com vestimentas, tecidos e ouro. Dessa forma, através de falsas histórias e pretextos, ou seja, com os enganos e a persuasão de Afrodite, "o doce desejo, o amor se apodera de Anquises" (*Hinos Homéricos*, 5, 144).

No momento em que a verdadeira face de Afrodite é revelada acidentalmente, Anquises é tomado por um terrível medo, em razão das muitas histórias de humanos tendo fins trágicos por terem se relacionado com deuses. E em paralelo, uma terrível aflição invade Afrodite ao perceber que deitou-se com um mortal: "Eneias será seu nome, porque uma terrível aflição me invade, por ter caído no leito de um homem mortal." (*Hinos Homéricos*, 5, 181-190, 198-199). Diante disso a união é iniciada por vingança, mentiras, enganos, persuasão e finalizada por medo, aflição, novamente mentiras e ameaças. Pois, ao se aperceber do que havia feito, Afrodite ordena a Anquises mentir sobre a origem do filho que daria à luz, o obrigando a dizer que ele era fruto de sua união com uma das ninfas: "Assim que ele vier à luz do sol, será nutrido pelas ninfas de seios fartos que residem no montes, elas que habitam esta grande e divina montanha" (*Hinos Homéricos*, 5, 226-228). Por fim, a deusa o ameaça de morte pelo raio flamejante de Zeus caso se vangloriasse e contasse de sua relação amorosa com ela (*Hinos Homéricos*, 5, 281-289).

Sarah Pomeroy (1995, p. 6) salienta como a inconstância de Afrodite e seu caráter enganoso parecem ser as qualidades da atração sexual feminina na visão masculina grega, atributos esses também encontrados em Helena de Tróia, sua favorita. Pomeroy (1995, p. 9) ainda categoriza os tipos de mulheres gregas apresentadas na mitologia a partir das figuras de Atena, Hera e Afrodite. Ou seriam intelectuais em vista da sua castidade, como Atena, ou devotas esposas e mães, como

Hera, ou objetos sexuais frívolos, como Afrodite. Porém, apesar de o engano fazer parte dos dons de Afrodite, como também é destacado por Hesíodo na *Teogonia* nos versos 205 e 206, é preciso um novo olhar. Faz-se necessário uma leitura dos textos míticos também considerando a perspectiva de gênero, para não haver um estereótipo sobre o feminino.

Partindo dos apontamentos de Joan Scott (1995), é preciso reconhecer "homem" e "mulher" como categorias vazias e transbordantes, ou seja, categorias que não possuem um significado definitivo e mesmo que pareçam fixadas, elas ainda possuem "definições alternativas negadas ou suprimidas" (SCOTT, 1995, p. 93). Adotando a categoria gênero para problematizar a assimetria e a hierarquia nas relações entre homens e mulheres, é possível negar as determinações biológicas e evidenciar que as distinções e naturalizações baseadas nos sexos se dão a partir de uma construção social e cultural, pautada nas relações de poder.

Portanto, gênero torna-se fundamental na pesquisa histórica a medida em que vai de encontro com visões fixas e limitantes do que é o feminino e o masculino, principalmente quando tais visões são exportadas de uma realidade para se analisar outra completamente distinta, como é o caso do mundo antigo. As fontes antigas precisam de um olhar próprio, não estereotipado e emprestado de outros contextos históricos diversos. Com a teoria de gênero, a antiguidade deixou de ser trabalhada sob a ótica de noções modernas, construídas e regulamentadas no nosso tempo para ser pensada diante das relações e categorizações entre os diferentes sexos no seu próprio tempo e espaço (CAVICCHIOLI, 2003, p. 294). Assim, as fontes antigas puderam ser revisitadas com um novo olhar, com uma nova leitura, a qual vem

resultando em interpretações e análises que se distanciam das leituras tradicionais

Dessa forma, o que se observa nesse episódio de Afrodite com Anquises não é simplesmente a caracterização de um ser feminino frívolo, inconstante e retrato do que devia ser evitado pelas mulheres gregas ou uma categoria de mulher mal vista pelas sociedades gregas, mas sim uma faceta do poder da deusa. O hino revela o que está envolvido na arte de sedução de Afrodite: enganos, persuasão, "doce conversa e astúcia" (*Hinos Homéricos*, 5, 250), igualmente observado na *Teogonia*:"Esta honra desde o início tem e granjeou quinhão entre homens e deuses imortais, palavreado de meninas, sorrisos e farsas, delicioso prazer, amor e afeto" (HESÍODO, *Teogonia*, 203-206,). Isso nos revela que o amor, enquanto esfera de atuação de Afrodite, não assume ternura ou inocência, é muitas vezes denominado "terrível desejo" (*Hinos Homéricos*, 5, 57), que domina o coração e é envolto de tramas. Mostrando que Afrodite é uma deusa poderosa, que controla tanto os seres humanos e divinos, quanto a fauna e a flora, como evidenciam as passagens a seguir: "E saiu a respeitada, bela deusa, e grama em volta crescia sob os pés esbeltos" (HESÍODO, *Teogonia* 194-195),

> E junto com ela caminham, fazendo festa, os lobos cinzentos, os leões de olhares brilhantes, os ursos e as rápidas panteras, insaciáveis da caça; ao ver-se entre elas, alegra-se de todo coração e lança-lhes no peito o desejo; então, dois a dois, todos se deitam nos vales umbrosos (*Hinos Homéricos*, 5, 69-74).

É importante pontuar brevemente que, ao lado do amor potente envolto de tramas, está a fertilidade. Afrodite, sendo tão abundante em poder, imediatamente após seu nascimento já exala de seu corpo recém-

formado grande poder, e faz crescer grama ao pisar na terra com seus pés delicados. Tal poder é bastante requisitado nos rituais de casamento grego, visto que era preciso agradecer à Afrodite pelos desejos e prazeres no casamento de modo que a deusa concedesse seus dons dentro do casamento, pois estes tornavam possível uma união fecunda e, por consequência, a geração de herdeiros legítimos, algo tão quisto nas sociedades gregas de forma geral (ZAIDMAN, 2008, p. 186-188).

Retornando ao amor enquanto incumbência de Afrodite, tal poder tem largo alcance e profundidade, pois consegue dominar desde as feras mais selvagens até enganar as mentes mais atentas, ou as mais sábias e prudentes, como se segue: "e do peito desatou a cinta bordada e colorida, na qual estavam urdidos todos os encantamentos: nela está o amor, nela está o desejo, nela está o namoro e a sedução, que rouba o juízo aos mais ajuizados" (HOMERO, Ilíada, XIV, 214-217), "Ela conduz até mesmo a razão de Zeus, que se compraz em lançar o raio, ele, que é o maior, que tem na partilha a maior parte das honras; mesmo esse espírito sábio, quando ela quer, ela engana, fazendo-o facilmente unir-se às mulheres mortais" (*Hinos Homéricos*, 5, 36-39). Ambos os versos de cada poesia apresentam ideias semelhantes, mas também complementares.

No primeiro, o poeta narra que Afrodite "rouba", do grego *κλέπτω*, a mente dos mais ajuizados ou mais atentos (gr. *φρονέω*) e, no segundo, ela aparece como quem tem o dom de conduzir, levar ou carregar, do grego *ἄγω*, a mente ainda que seja de um espírito sábio, como no caso de Zeus. Diante disso, conclui-se que Afrodite, quando age através dos seus enganos, astúcia e doce conversa, é capaz de "roubar a mente" da sua vítima, isto é, de tirar-lhe a liberdade de escolha ou a própria ciência de seus atos, para que, em seguida, ela a conduza segundo seus próprios interesses, fazendo com que tanto mortais, quanto imortais, ajam

conforme seu querer, ao menos no que tange o campo do desejo e do amor. Ainda no segundo trecho citado acima, observamos também a facilidade com que Afrodite rouba e conduz a mente do outro, pois basta ela querer que consegue enganar facilmente.

A deusa é tão ciente da dimensão do seu poder, do que é capaz de fazer e de que ninguém é capaz de escapar dela (*Hinos Homéricos*, 5, 34-35), a exceção de Atena, Ártemis e Héstia, que se diverte e se vangloria das situações em que põe seus próprios pares, os deuses (*Hinos Homéricos*, 5, 48-52). Esse lado de Afrodite que arquiteta e brinca com as vidas de deuses e homens, causando tantos conflitos, como a própria Guerra de Troia, também pode ser visto na relação dela com a Noite.

Uma questão interessante e pouco estudada está nas linhas seguintes após a narrativa do seu nascimento, quando Hesíodo passa a nomear a extensiva progenitura da Noite. Entre os filhos da Noite estão *Ἀπάτη* e *Φιλότης*. *Ἀπάτη* significa "farsa", "truque", "fraude", "engano" e *Φιλότης* significa "afeição", "amor", como consta na seguinte passagem:"*τίκτε δὲ καὶ Νέμεσιν, πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι, Νὺξ ὀλοή: μετὰ τὴν δ᾽* ***Ἀπάτην*** *τέκε καὶ* ***Φιλότητα*** [friso nosso]" (HESÍODO, *Teogonia,* 223-224)[7]. E como citado anteriormente nos versos 203 a 206 da *Teogonia*, farsa e amor fazem parte das honras dadas à Afrodite após sua subida à tribo dos deuses.

Elsa Bouchard, em *Aphrodite Philommêdês in the Theogony,* interpreta o uso dos mesmos termos para nomear os filhos da Noite e adjetivar Afrodite como um forte indício do vínculo entre a deusa e a noite. Para Bouchard, esse vínculo é a razão de um dos seus epítetos, *μελαινίς*, a negra (BOUCHARD, 2015, p. 11), que de acordo com

---

[7] Tradução: "Também pariu Indignação, desgraça aos humanos mortais, a ruinosa Noite; depois, pariu **Farsa** e **Amor** [friso nosso]" (HESÍODO, *Teogonia*, 223-224).

Pausânias, era usado na adoração à deusa em Coríntо e Melangeia, como podemos observar nas passagens a seguir: "À medida que se sobe a Corinto [...] Aqui está um recinto de Belerofontes, um templo de **Afrodite Melaenis** [friso nosso]" (PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia*, 2.2.4), "Mais longe de Melangeia, a cerca de sete estádios de Mantineia, [...] está um salão de Dionísio e um santuário de **Afrodite Negra** [friso nosso]" (PAUSÂNIAS, *Descrição da Grécia*, 8.6.5).

Bouchard explica que na poesia épica a noite é um momento para as mentes astutas desenvolverem uma variedade de esquemas (BOUCHARD, 2015, p. 12). O estratagema contra Urano tramado por Gaia e Cronos que resulta na origem de Afrodite na *Teogonia* é realizado à noite (HESÍODO, *Teogonia*, 176-192). No *Hino Homérico a Hermes*, é durante a noite que Hermes executa seu impressionante plano de roubar os bois de seu irmão Apolo, chamando a noite de sua "negra aliada" (*Hino Homérico*, 4, 98). É também à noite que Zeus se relaciona amorosamente em segredo com Maia, mãe de Hermes, em uma caverna, entre outros exemplos.

Foi essa faceta da personalidade e poder de Afrodite que a colocou enquanto protagonista ou responsável por grandes acontecimentos. Ainda que nos poemas sua capacidade de influenciar o curso dos eventos não seja diretamente citada, é possível identificar diversas atuações de Afrodite alterando o curso dos eventos, como no *Hino Homérico* 5.

A aventura amorosa de Afrodite com Anquises gerou uma consequência de grande relevância: o nascimento do herói que haveria de reinar sobre Troia e gerar incontáveis descendentes que o sucederiam, como consta a profecia no hino: "Tu terás um filho amado, que reinará sobre Troia, e continuamente filhos nascerão de seus filhos. Eneias será seu nome" (*Hinos Homéricos*, 5, 196-198). O destaque de

Eneias já era conhecido na *Ilíada*, quando mostra que ele era honrado pelo povo troiano assim como a um deus (*Il.* XI. 58-59). Deste modo, a própria união de Afrodite e Anquises teria sido importante em razão de ter produzido um dos heróis mais notáveis da Guerra de Troia (OLSON, 2012, p.1).

Como citado no início do artigo, Van der Ben interpreta o hino e toda a narrativa do encontro entre Afrodite e Anquises como uma marca do fim das relações entre deuses e homens. Na mesma linha de Ben, Rudhardt e Clay concluíram que a saída abrupta de Afrodite da presença de Anquises no verso 291 marcaria "o fim de um época em que deuses e mortais compartilhavam uma intimidade agora desaparecida" (MORRIS; POWELL, 1996, p. 505). Ou seja, o fim da Era em que deuses e mortais se uniam e davam origem aos semideuses. Resultando no fim da época heróica, sendo assim, não mais seriam produzidos heróis. Diante disso, segundo Morris e Powell, o hino 5 à Afrodite seria uma narrativa de celebração da deusa e seus poderes de sedução que teriam resultado numa "alteração radical do cosmos e de todas as relações futuras entre os deuses" (MORRIS; POWELL, 1996, p. 505-506). Mas isso não quer dizer que Afrodite tenha perdido seus dons de sedução, tais esferas continuariam fazendo parte de uma das suas incumbências. A diferença, ainda segundo os autores, é que após sua união com Anquises ela passa a temer a humilhação perante os outros imortais: "os que antes por meio da minha doce conversa e astúcia com as quais, todos imortais a mulheres, uni, temo. Todos meus projetos foram vencidos. Agora minha boca não mais proferirá esse nome entre os imortais, visto que cometi uma enorme falta" (*Hinos Homéricos*, 5, 246-253). E assim, a deusa não mais desejava enganar os homens como antes (MORRIS; POWELL, 1996, p. 506).

Um estudo mais recente pelo autor Andrew Faulkner em sua obra *The Homeric Hymn to Aphrodite - Introduction, Text, and Commentary* traz outro entendimento. O autor encara que o fim das relações entre deuses e homens no hino à Afrodite não é um tema proeminente, que não é uma questão explícita. Faulkner é enfático ao destacar que essa interpretação de fim das uniões entre imortais e mortais é exagerada. Além disso, discorda que os poderes de Afrodite de gerar casos entre as duas raças teria se findado, em contrapartida, para o autor, seu poder teria sido diminuído diante da sua própria vergonha, mas não totalmente interrompido (FAULKNER, 2008, p. 18).

Deste modo, podemos pensar que o resultado da humilhação sofrida por Afrodite frente aos outros deuses não implicava no fim dos seus poderes de unir as duas raças. O que é possível apreender da narrativa é que há uma escolha por parte da deusa em parar de atuar nesse sentido: ela, diante do que passou, deixou de desejar unir deuses e humanos, bem como deixou de se gabar de tê-lo feito.

Outro aspecto significativo que é possível destacar da narrativa do hino é o esforço vingativo de Zeus contra Afrodite. Como mencionado anteriormente, o encontro e união de Afrodite com Anquises foi um plano arquitetado por Zeus como vingança pelas inúmeras vezes que Afrodite manipulou a vida dos deuses e humanos levando-os a se unirem (*Hinos Homéricos*, 5, 45-52). Essa vingança de Zeus demonstra um esgotamento frente aos poderes da deusa e uma impossibilidade de resistir-lhes[8].

---

[8] A própria Hera foi capaz de superar Zeus quando pegou emprestado para si a cinta com os encantamentos de Afrodite (BRILLET-DUBOIS, 2011, p. 111; HOMERO, *Ilíada*, XIV, 187-224, 312-317, 325-26, 346-349, 352-353).

Enquanto filha de Zeus, e tendo em vista a ordem olímpica, Afrodite é, em princípio, subordinada a ele, o deus dos deuses e mais sábio. Porém, a deusa apresenta constantemente insubordinação e "cria sérias complicações na ordem do cosmo, misturando o que deveria manter-se bem separado: mortais e imortais" (SERRA, 2017, p. 102). Essas misturas resultavam na raça híbrida dos heróis, que se destacavam em suas aventuras e eram difíceis de conter. E no hino, apesar da vitória ter cabido a Zeus, o deus, com toda sua sabedoria e poder, conquistou seu triunfo fazendo uso dos recursos da deusa: o desejo e o amor, a doce conversa e astúcia.

Portanto, os dons de sedução e engano de Afrodite não a tornam uma deusa menor, meramente inconstante e exemplo daquilo que devia ser evitado. Com um olhar cuidadoso é possível apreender de tais dons a magnitude do poder da deusa, assim como uma faceta da sua personalidade que a coloca na posição de protagonista de grandes eventos nas narrativas míticas. Numa perspectiva semelhante, o ardil e engano de Penélope na *Odisseia*,em que a personagem tecia grande mortalha durante o dia e a noite a desfazia a fim de enganar seus pretendentes que ansiavam desposá-la (HOMERO, *Odisseia*, XIX, 148-153), revelava, segundo André Malta, sua capacidade de "empregar a inteligência para dirigir as ações e reafirmar sua condição de senhora do lar, responsável por decidir o próprio futuro" (MALTA, 2012, p. 12).

Penélope tinha consciência da sua trama e da sua capacidade de efetuá-la, afirmando no verso 151 que "*τρίετεςμὲν ἔληθον ἐγὼκαὶ ἔπειθον Ἀχαιούς*", isto é, "por três anos passei despercebida pelos Aqueus e os persuadi" (HOMERO, *Odisseia*, XIX, 151, tradução nossa). *ἔπειθον* imperfeito do verbo *πείθω* significa persuadir, induzir e *ἔληθον* imperfeito do verbo *λανθάνω* que quer dizer "passar despercebido",

"passar sem ser observado" e "escapar à atenção", evidenciando que Penélope conseguiu enganar os Aqueus por inteiros três anos sem que nenhum deles notasse. Assim, suas mentiras e artimanhas demonstravam sua sagacidade e inteligência, a qual, à sua maneira, tornou possível impor sua vontade frente a um cenário desfavorável.

Diante das questões pontuadas, é preciso uma leitura que vá além da limitante relação direta criada entre a "doce conversa e astúcia", o engano e o ardil com algo meramente negativo ou reflexo de um tipo feminino inferior, principalmente quando aplicado a uma deusa, pois as compreensões que veiculam comportamentos universais ao feminino e ao masculino podem obscurecer a extensão da complexidade e pluralidade atribuída aos deuses pela tradição mítica grega. Judith Butler (1990, p. 6). argumenta que gênero nem sempre é constituído de forma consistente nos diferentes contextos históricos, por essa razão não pode ser dissociado das interseções políticas e culturais em que é produzido e também mantido.

Assim sendo, devemos abdicar de noções preconcebidas de feminino e masculino a fim de interpretar as narrativas gregas. Afinal, como assinala Butler (1990, p. 15), gênero é um fenômeno mutante e ligado a um contexto, é um ponto relativo de cruzamento entre conjuntos de relações culturais e historicamente específicas. Por fim, os enganos, farsas e seduções de Afrodite não devem ser encarados como negativos ou enquanto traços ruins da deusa, nem tão pouco serem associados a questões menos importantes (BREITENBERGER, 2007, p. 196). Tais traços da deusa, apresentados principalmente nas fontes literárias, não devem ser interpretados como oriundos de uma perspectiva limitante (BREITENBERGER, 2007, p. 22), mas como expressões de sua potência. O *Hino Homérico 5 à Afrodite*, junto ao auxílio

de outras fontes literárias do período arcaico grego, nos revelam que é a partir desse lado de Afrodite, que a deusa mostra-se capaz de criar estratagemas, definir eventos e destinos, subordinar a fauna, flora, a raça dos mortais e dos imortais, mesmo dos mais sábios, assim como dar origem e fim a geração heróica, uma das grandes marcas da mitologia grega.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Editora Hedra, 2013.

HINO HOMÉRICO 4 - A HERMES. Trad. Leonardo B. Antunes. Neolympikai, 2014. Disponível em: http://neolympikai.blogspot.com/2014/10/hino-homerico-4-hermes.html/. Acesso em: 23/04/2021.

HINOS HOMÉRICOS. Ed. Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

PAUSANIAS. *Description of Greece*. London: William Heinemann Ltd., 1918.

BIBLIOGRAFIA

AMOURETTI, Marie-Claire. RUZÉ, Françoise. *O mundo grego*: dos palácios de Creta à conquista romana. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

BOUCHARD, Elsa. Aphrodite Philommêdes in the Theogony. *Journal of Hellenic Studies* 135, 2015, p. 8-18.

BREITENBERGER, Barbara. *Aphrodite and Eros*. The Development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult. New York: Routledge, 2007.

BURKERT, Walter. *A Religião Grega das épocas arcaica e clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

BURKERT, Walter. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Lisboa: Editora 70, 2001.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*: Feminism and the Subversion of Identity. New York/London: Routledge, 1990.

BUXTON, Richard. Tragedy and Greek Myth. In: WOODARD, Roger D. (Ed.). *In The Cambridge Companion to Greek Mythology*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 166-189.

CAVICCHIOLI, Marina. A posição da mulher na Roma Antiga: do discurso acadêmico ao ato sexual. In: FUNARI, Pedro Paulo de A.; FEITOSA, Lourdes; SILVA, Glaydson (Orgs.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade* - relações de gênero e representações do feminino. Campinas: UNICAMP, p. 287-297.

CLAY, Jenny. *Hesiod's Cosmos*. New York: Cambridge University Press, 2003.

COHEN, Ada. Mythic Landscapes of Greece. In: WOODARD, Roger. *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 305-330.

DOWEN, Kevin. Olympian Gods, Olympian Pantheon. In: OGDEN, Daniel. *A Companion to Greek Religion*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2007, p. 41-55.

FAULKNER, Andrew. *The Homeric Hymns* - Interpretative Essays. New York: Oxford University Press, 2011.

FAULKNER, Andrew. *The Homeric Hymn to Aphrodite*: Introduction, Text, and Commentary. New York: Oxford University Press, 2008.

FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. Abingdon: Editora Routledge, 2009.

GANTZ, Timothy. *Early Greek Myth*: A Guide to Literary and Artistic Sources. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, 2007.

GRAF, Fritz. *Homer 's Iliad the Basel Commentary*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.

GREAVES, Alan. *The cult of Aphrodite in Miletos and its colonies*. Anatolian Studies, 54, 2004, p. 27-33.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Porto: Edições ASA, 1990.

HANSEN, William. Foam-Born Aphrodite and the Mythology of Transformation. *The American Journal of Philology*, vol. 121, n. 1, 2000, p. 1-19.

HERMAN, David. *The Cambridge Companion to Narrative*. New York: Cambridge University Press, 2007.

KURY, Mário. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LICHT, Hans. *Sexual Life in Ancient Greece*. London: Routledge & Kegan Paul, 1932.

LIDDELL-SCOTT. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MALTA, André. Penélope e a arte da indecisão na Odisseia. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, vol. VIII, n. I, 2012, p. 7-28.

MATOS, Maria. Estudos de Gênero: Percursos e Possibilidades na Historiografia Contemporânea*, cadernos pagu*, 11, 1998, p. 67-75.

MORRIS, Ian.; POWELL, Barry. *A new companion to Homer*. Leiden: Brill, 1996.

OGDEN, Daniel. *A Companion to Greek Religion*. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2007.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *Flourishing Aphrodite*: An Overview. In: SMITH, Amy; PICKUP, Sadie (Eds.). Brill's Companion to Aphrodite. Boston: Brill, 2010, p. 3-16.

POMEROY, Sarah. Goddesses, *Whores, Wives and Slaves*. New York: Schocken Books: 1995.

SALE, William. Aphrodite in the *Theogony*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 92, 1961, p. 508-521.

SERRA, Ordep. *Cantando Afrodite* – Quatro poemas helenos. São Paulo: Odysseus, 2017.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, vol. 20, n. 2, 1995, p. 71-99.

SMITH, Amy; PICKUP, Sadie. *Brill's Companion to Aphrodite*. Boston: Brill, 2010.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. A História das Mulheres na História da Antiguidade. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). *História das mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento, 1990, p. 591-603.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ZAIDMAN, Louise; SCHMITT-PANTEL, Pauline. *Religion in the Ancient Greek City*. New York: Cambridge University Press, 2008.

2

A NORMATIVIDADE DE GÊNERO NO PARTENON: REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO CONJUNTO ESCULTÓRICO DA ATENAS CLÁSSICA [1]

Brian Kibuuka

A documentação imagética presente no patrimônio escultural da Acrópole de Atenas mantém uma relação entre o pensamento mitopoético que engendra as imagens representadas e a regulação das relações sociais. A análise de tal relação foi feita por duBois, que se dedicou a examinar os mitos dos Centauros e das Amazonas no Partenon em *Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being* (1982). Há um paralelismo entre as bestas e as mulheres representadas nas métopas do leste e do oeste do Partenon, formando a cena da derrota dos centauros e das amazonas de um lado e de outro. Ambos, centauros e amazonas, são derrotados por Héracles, que representa os cidadãos do sexo masculino de Atenas, os quais construíram uma autoimagem de que eles eram diferentes e superiores às mulheres, aos bárbaros e aos animais (DUBOIS, 1982, p. 18, 59).

O mundo simbólico representado no Partenon funde imagens e representações de diversas naturezas para comunicar mensagens e normatizar as *performances* de gênero. É necessária a leitura de seus

---

[1] Este artigo foi produzido no âmbito das investigações de pós-doutorado na Universidade de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, sob a orientação da Profa. Dra. Violaine Sebillotte Cuchet; e da Universidade Federal Fluminense, sob a orientação do Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima. Agradecemos ao ANHIMA (*Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques*) e a toda equipe da Biblioteca Gernet-Glotz na pessoa da sua diretora, Dra. Cecilia D'Ercole, sem cujo apoio a coleta dos dados utilizados neste artigo não seria possível. Dedicamos este artigo à Dra. Pauline Schmitt Pantel, pesquisadora e docente de trajetória inspiradora e de generosidade ímpar; e aos companheiros de jornada no ANHIMA, Dra. Marina Regis Cavicchioli e Doutorando Mateus Mello Araujo da Silva.

sentidos, uma vez que abundantes recursos da πόλις foram investidos no principal conjunto escultórico políade, o que é uma evidência de sua importância.

Fehr, arqueólogo alemão da Universidade de Hamburgo, escreveu em 2011 a obra *Becoming Good Democrats and Wives: Civil Education and Female Socialization on the Parthenon Frieze* (2011). Na obra, o autor propõe que os frisos do Partenon apresentam uma longa narrativa pictórica. Tal narrativa ilustra os princípios orientadores da prática democrática e políade, especialmente a conexão entre o οἶκος e a πόλις.[2] O objetivo dos frisos, segundo Fehr (2011, p. 17-81), é heteronormativo e binário: as Panateneias, representadas nos frisos, são um veículo para a educação de meninos e meninas atenienses para se tornarem bons cidadãos, assumindo os estereótipos de gênero estabelecidos no friso. A leitura das imagens do Partenon proposta pelo autor é próxima da iconologia de Panofsky, e o autor pressupõe que as estátuas ou figuras representadas são formas de realização de padrões de ação abrangentes, formando uma cena narrativa.

O Partenon, templo erigido por Péricles entre 447 e 432 a.C. na Acrópole de Atenas, foi edificado em homenagem às vitórias heróicas humanas e divinas que indicavam o triunfo de Atenas. Porém, Fehr (2011, p. 141-144), no capítulo oito de sua obra *Political background: qualification required of a citizen in democratic Athens*, demonstrou como a conclusão da decoração do Partenon e da estátua colossal de Atena foram os primeiros casos em que uma πόλις grega fez um conjunto de

---

[2] Sobre as relações entre πόλις e οἶκος, ver: JAMESON, M. L'espace privé dans la cité grecque. In: MURRAY, O.; PRICE, S. (Eds.). *La cité grecque. D 'Homère à Alexandre.* Paris: Ed. La découverte, 1992, p. 201-229; HUMPREYS, S. C. Oikos and Polis. In: HUMPREYS, S. C. *The family, women and death*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1993, p. 1-25.

monumentos sobre o papel e a função das mulheres de maneira explícita e programática. Isso remete não apenas à conhecida competição e louvor à *pólis* já conhecidas dos autores que abordam o tema.[3] As representações no conjunto arquitetônico do Partenon estão intimamente relacionadas à Lei de Cidadania de Péricles de 451 a.C., visto que tal condição cidadã é fundamental pois colocara em destaque as esposas atenienses, o que explica em parte porque as mulheres se tornaram um dos temas centrais no templo principal da deusa da cidade.[4]

Em suma, o Partenon é a representação da norma: homens e mulheres, no ideal cívico, são representados. O Partenon não é apenas um adorno: é um espelho das expectativas atenienses em relação aos gêneros: a realização do binário homem-mulher.

[3] YATES, V. L. Anterastai: Competition in Eros and Politics in Classical Athens. *Arethusa* 38 (1), 2005, p. 33-47; LUDWIG, P. *Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[4] "*Another way of approaching the issue of motherhood and autochthony is to look at the representations of maternal figures within the city's public spaces. In the Periclean building program on the classical Akropolis, mothers and kourotrophoi are represented in the pediments and the frieze of the Parthenon, in the sculptural program of the Erechtheion, in decorative paintings, in free-standing statues and statue groups; in short: they were an integral part of the public self-representation of the city*." ["Outra maneira de abordar a questão da maternidade e da autoctonia é observar as representações das figuras maternas nos espaços públicos da cidade. No programa de construção de Péricles na Acrópole clássica, mães e *kourotrophoi* estão representados nos frontões e no friso do Partenon, no programa escultórico do Erecteion, em pinturas decorativas, em estátuas e grupos de estátua; em resumo: eram parte integrante da autorepresentação pública da cidade."] (RÄUCHLE, V. J. The Myth of Mothers as Others. *Cahiers - Mondes anciens* 6, 2015, p. 1-24). Ver ainda: "*The women are clearly in the majority in comparison to the men; the considerable number of children is also noteworthy. This is to show that the mythical Athenian community distinguished itself through exemplary wives and mothers who fulfilled their obligations toward the polis by bearing and raising auspicious offspring*" ["As mulheres estão claramente na maioridade em comparação aos homens; o número considerável de crianças também é digno de nota. Isso mostra que a mítica comunidade ateniense se distinguiu por esposas e mães exemplares que cumpriam suas obrigações em relação à *pólis* ao gerar e criar filhos auspiciosos"] (FEHR, B. *Becoming Good Democrats and Wives: Civil Education and Female Socialization on the Parthenon Frieze*. Hephaistos. Berlim, Münster, Wien, Zürich, Londres: Lit Verlag, 2011, p. 136).

OS FRISOS DO PARTENON: CIDADANIA EM AÇÃO

O que se representa nos frisos do Partenon é a cidadania em ação. A Lei pericleana preceitua as condições da cidadania das mulheres e dos seus descendentes. Ela afirma:

> καὶ γνήσιος μὲν ὁ ἐκ γυναικὸς **ἀστῆς** καὶ **γαμετῆς** – ὁ δ' αὐτὸς καὶ **ἰθαγενής** – νόθος δ' ὁ ἐκ **ξένης** ἢ **παλλακίδος**· ὑπ' ἐνίων δὲ καλεῖται **μητρόξενος**.
>
> Legítimo (descendente) é aquele proveniente de uma mulher que é **cidadã** e **casada** - e esse também é **nascido de um casamento legal** - mas espúrio é aquele que é proveniente de uma **estrangeira** ou de uma **concubina**; e por isso ele é chamado por alguns de ***metróxenos***.[5]

Observa-se, portanto, na Lei de Cidadania, uma divisão de *status* entre cidadãos e cidadãs, e entre cidadãos e não-cidadãos. Nela, a valorização do casamento legítimo se torna um dos dois temas políades fundamentais, o que perdura desde pelo menos a promulgação da Lei de Cidadania de Péricles e ecoa na célebre afirmação de Demóstenes:

> τὸ γὰρ συνοικεῖν τοῦτ᾽ ἔστιν, ὃς ἂν παιδοποιῆται καὶ εἰσάγῃ εἴς τε τοὺς φράτερας καὶ δημότας τοὺς υἱεῖς, καὶ τὰς θυγατέρας ἐκδιδῷ ὡς αὑτοῦ οὔσας τοῖς ἀνδράσιν.
>
> Pois é isso que significa viver com uma mulher como esposa: ter filhos com ela e apresentar os filhos aos membros da fratria e do demo, e comprometer as filhas aos maridos como se elas fossem suas próprias (Dem. 59.122).

Tal legislação, promulgada quando Antidoto era arconte (Aristot., *Ath. Pol.* 26.3-4), cujo objetivo era que ninguém fosse cidadão sem ter ambos os pais cidadãos (Ael, *VH* 13.24; Plut., *Per.* 37.3), fez com que a

---

[5] PÓLUX, J. *Onomastikón* 3.21. Ver ainda: PLUT., *Per.* 37.2-5; ARISTOT., *Ath. Pol.* 26.4.

cidadania ateniense, do ponto de vista dos direitos políticos, dos deveres militares e dos direitos de propriedade, privilegiasse os autóctones em um período de golpe na sua autoconfiança no final dos anos 450, auxiliando a *pólis* a enfrentar o futuro com uma confiança renovada (BLOK, 2009, p. 141-170). O Partenon reforça tal estímulo, e as suas representações eram uma evidência visual de valores também encontrados na legislação, parte do quebra-cabeça de um período de reconstrução e reforço de valores cívicos e políades (RAAFLAUB, 1998, p. 35).

O Partenon não foi um conjunto arquitetônico que visava demonstrar a diversidade de relações possíveis entre mulheres cidadãs. Estão excluídas de suas representações todas as outras maneiras de assumir a feminilidade em favor daquela que é normativa: há nos frisos do Partenon representações de mulheres mais velhas, adultas, donzelas e crianças. Os frisos também retratam o masculino em sua diversidade dentro do escopo normativo binário: anciãos, homens adultos com barba, homens jovens e imberbes, e crianças. Na procissão representada nos frisos há uma mescla de religião, mito e cotidiano, representados nas personagens ilustradas, nos gestos, nos agrupamentos das personagens, nas vestimentas e nas ações. E assim, os frisos constituem um resumo dos valores normativos de Atenas em seu programa decorativo, projetando as ideias hegemônicas sobre as condutas e as posturas dos cidadãos.

O PLANO GERAL DO PARTENON

O Partenon, em seu plano geral (fig. 1), era formado por cinco partes: πρόναος [*prónaos*] (lado leste), ναός [*naós*] ou ἑκατόμπεδος

[*hecatómpedos*] (lado leste), estátua criselefantina de Atena Partenos, Παρθενών [*Parthenṓn*] ou sala das virgens e tesouro (lado oeste) e οπισθόδομος *opisthodómos* (lado oeste).

1) πρόναος [*prónaos*]

2) ναός [*naós*]

3) estátua criselefantina de Atena Partenos;

4) Παρθενών [*Parthenṓn*]

5) οπισθόδομος [*opisthodómos*]

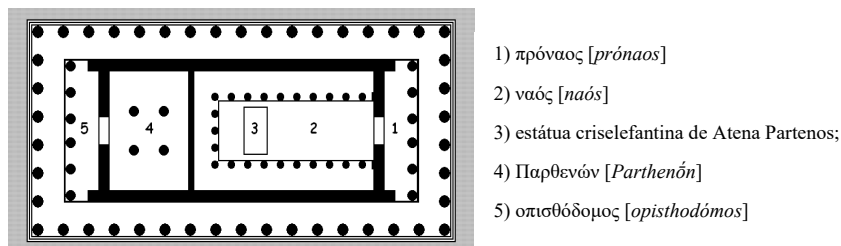



Figura 1: Plano do Partenon.

Os frisos do Partenon eram compostos por basicamente treze partes (fig. 2), cujos temas estavam relacionados à procissão sagrada. A procissão retratada nos frisos parte do lado oeste representava os preparativos para os sacrifícios. Nas paredes sul e norte, são representados cavaleiros e personagens masculinos que seguem a pé. A procissão chega ao friso leste, em que os deuses acolhem a procissão e as personagens femininas são representadas. No centro do friso leste, é representada a cena da entrega do péplos no centro do friso.

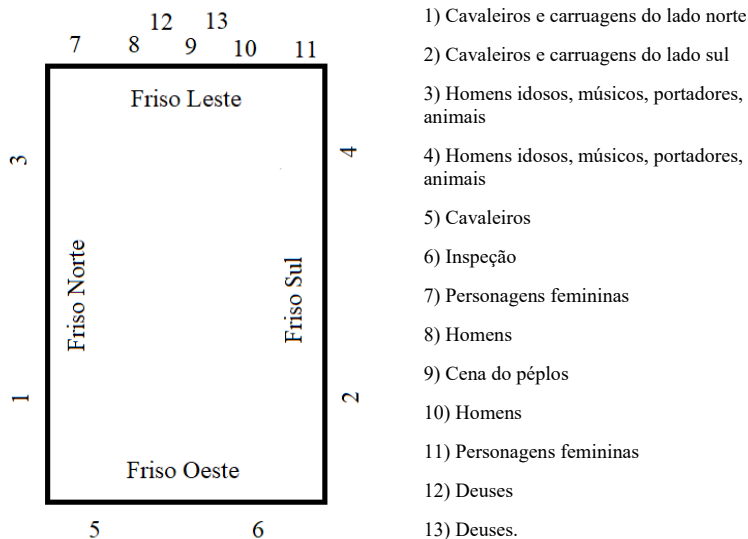



Figura 2: Plano Esquemático dos frisos do Partenon.

É geralmente aceito que o assunto do friso do Partenon é a procissão nas Panateneias.[6] Os dois atos religiosos mais importantes das Panateneias estão representados nos frisos do Partenon: os sacrifícios no grande altar (fig. 3) e a dedicação do πέπλος no templo (fig. 4). Porém, a representação dessas ações religiosas se mescla com temáticas relacionadas à cidadania idealizada e às vitórias militares atenienses.

[6] BLAISE, N. Athenian Officials on the Parthenon Frieze. *American Journal of Archaeology* 96 (1), 1992, p. 55-69; BOARDMAN, J. The Parthenon Frieze, a Closer Look. *Revue Archeologique* s.n. 2, 1999, p. 305-330; GORHAM, P. S. Concerning the Impressiveness of the Parthenon. *American Journal of Archaeology* 66 (3), 1962, p. 337-338; OSBORNE, R. Democracy and imperialism in the Panathenaic Procession: the Parthenon Frieze in its context. In: OSBORNE, R. *The Archaeology of Athens and Attica Under the Democracy*. Oxford: OxbowBooks, 1994, p. 144-150; ROTROFF, S. I. The Parthenon Frieze and the Sacrifice to Athena. *American Journal of Archaeology* 81 (3), 1977, p. 379-382; STEVENSON, T. The Parthenon Frieze in Recent Scholarship: Problems and Interpretations. *Ancient History: resources for teachers* 30 (1), 2000, p. 42-67.

Figura 3: Novilha agitada levada ao sacrifício, friso do sul (Museu Britânico - Londres).

Figura 4: Parte da seção central do friso leste. Da esquerda para a direita: duas meninas carregando banquetas, a sacerdotisa de Atena, o *basileús* arconte e uma criança segurando o péplos.

Havia ainda no Partenon um friso dórico externo que exigia noventa e dois métopas, retratando temas como a Gigantomaquia, a

Amazonomaquia, a Centauromaquia e os Lápites, e a guerra de Troia. As métopas do leste (que representam atletas olímpicos lutando contra os gigantes) e do oeste (que representam atenienses se defendendo contra as Amazonas) estavam relacionadas às leis que governavam o mundo humano e divino. As métopas do norte (que representam os gregos destruindo Troia) e do sul (que representam Lápites lutando contra os Centauros), são cenas da salvaguarda do οἶκος e da *pólis* (FEHR, 2011, p. 135-139).

As métopas ocidentais do Partenon, contendo a Amazonomaquia, em que a vitória de Teseu no conflito contra as Amazonas equestres e os detalhes de suas roupas exóticas orientais são referência claras às famosas pinturas de Mikon, foram adaptadas para se referir indiretamente à vitória ateniense contra os orientais (persas) que invadiram a Ática.[7] Digno de nota, porém, é o fato de cada uma das Amazonas usar um chiton curto, com saia nos joelhos, para proporcionar liberdade de movimento. Os chitones das guerreiras cobrem os ombros e, portanto, os seios. Significativamente, por outro

[7] *"Analogously, commemorating the Battle of Marathon in this way, by a canonical detour of paying 'lip-service' to the looming epic tradition, only adds to the multifaceted way in which it honored the historical present, to an unprecedented degree. It is no accident that the Marathon painting was by far the 'most celebrated painting in the city,' while we hear about the Polygnotan Illioupersis or Mikon's Amazonomachy so infrequently in comparison. (...) Following Taylor's proposal, the Athenians' initial successful defense against the Spartans invading Attic territory would have indeed stood as a pendant to the glory of their forefathers two generations ago, who did the same at Marathon against the invading Persians, let alone to their mythical ancestors as it was seen in Mikon's Amazonomachy"* ["Analogamente, comemorar a Batalha da Maratona dessa maneira, por um desvio canônico de prestar um 'serviço de boca' à tradição épica iminente, apenas contribui para a maneira multifacetada pela qual honrou o presente histórico, em um grau sem precedentes. Não é por acaso que a pintura da Maratona foi de longe a 'pintura mais célebre da cidade', enquanto ouvimos falar da *Illioupersis* de Polignoto ou da Amazonomaquia de Mikon apenas sem muita frequência em comparação. (...) Seguindo a proposta de Taylor, a defesa inicial bem-sucedida dos atenienses contra os espartanos que invadiam o território da Ática teria ficado de fato pendente da glória de seus antepassados de duas gerações antes, que fizeram o mesmo em Maratona contra os persas invasores, quanto mais aos seus ancestrais míticos. como foi visto no Amazonomaquia de Mikon."] (KIM, S. J. *Concepts of Time and Temporality in the Visual Tradition of Late Archaic and Classical Greece*. Tese de Doutorado. Columbia University, 2014, p. 109, 116)

lado, as roupas usadas pelas amazonas derrotadas ou prestes a serem derrotadas pelos guerreiros gregos estão rasgadas no ombro e penduradas frouxamente, expondo um dos seios (BERGER, 1986). A exposição do seio é, portanto, um símbolo de derrota violenta, sublinhada pela representação de uma Amazona morta de cabeça para baixo, cujas roupas estão abertas e o seio esquerdo está exposto. As roupas das Amazonas não são orientais, o que constituiu uma inovação em sua representação.[8]

As métopas do norte estavam decoradas com as imagens alusivas à queda de Troia, inspirada nas pinturas feitas por Polignoto na Στοά Ποικίλη [*Stoá Poikíle*], em que as cenas da captura de Troia se desenrolam sob os olhos atentos das divindades olímpicas,[9] uma clara

---

[8] Para um exemplo de Amazona com costumes orientais, ver a Kályx Kráter ateniense de figuras vermelhas n. 213874 do Museu Nacional de Spina, Ferrara (T1052), atribuída ao Pintor de Aquiles. Ver: ARV, p. 991.53, 1568 e 1677. Ver ainda: BEAZLEY, J. D. *Paralipomena*. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 437; CVA FERRARA 1, 09, PL. (1664) 20.1-4.

[9] "*To the Periclean age such mythic struggles foreshadowed the recent military achievements of a half-century's war with Persia. Writing the history of the Persian Wars in the 440's, Herodotos began with the rape of Europa and the expedition against Troy. Thirty years of the Persian conflict, we must remember, had been conducted under Athenian leadership. At Athens the allegory of heroic history could even be extended to refer to the Greeks who declined to follow Athens' policies and refused Athenian leadership. The mid-fifth century program of paintings in the Stoa Poikile in the Athenian Agora made this point with clarity. These paintings were done by Polygnotos and his associates Mikon and Panainos. Their subjects were the Trojan War and Theseus' defense of Attica against the Amazons, accompanied by a painting of the Battle of Marathon and another which showed the victory of Athens and Argos over Sparta at Oinoe. In the design of the Parthenon sculpture the same purpose was at work. The link with the historical present was made on the Ionic frieze, where, with unmistakable reference to the victory of the Persian Wars, the dedications of the archaic Acropolis were triumphantly renewed.*" ["Para a era pericliana, essas lutas míticas prenunciavam as recentes realizações militares da guerra de meio século com a Pérsia. Escrevendo a história das guerras persas nos anos 440, Heródoto começou com o estupro de Europa e a expedição contra Troia. Trinta anos do conflito persa, devemos lembrar, foram realizados sob a liderança ateniense. Em Atenas, a alegoria da história heróica poderia até ser estendida para se referir aos gregos que recusaram seguir as políticas de Atenas e recusaram a liderança ateniense. O programa de pinturas de meados do século V no Stoá Poikíle, na Ágora ateniense, deixou claro esse ponto. Essas pinturas foram feitas por Polignoto e seus associados Mikon e Panainos. Seus assuntos foram a Guerra de Troia e a defesa de Teseu da Ática contra as Amazonas, acompanhada de uma pintura da Batalha de Maratona e outra que mostrava a vitória de Atenas e Argos sobre Esparta em Oinoe. Nas esculturas do Parthenon, o mesmo assunto estava em cena. O vínculo com o presente histórico foi estabelecido no friso iônico, onde, com uma referência inconfundível à vitória das Guerras Persas, as dedicatórias da Acrópole arcaica foram triunfantemente

alusão à vitória da liga grega unida sob a hegemonia de Atenas sobre o império asiático da Pérsia.[10] Ainda que os atenienses e seus aliados tenham infligido ao rei persa uma derrota isolada e incompleta,[11] diferente da vitória dos aqueus contra os troianos, o mito da queda de Troia se tornou uma peça importante na propaganda ateniense a respeito de seu triunfo.

As métopas do sul trazem cenas da Centauromaquia, especialmente a versão do mito que narra a festa de casamento de Peritoos e Dedameia, interrompido pelos Centauros, os quais são derrotados pelos Lápites liderados por Teseu. Semelhante às aventuras de Héracles com centauros nas montanhas da Tessália e Arcádia, o mito é retratado também para dar destaque ao ateniense Teseu, outra analogia à vitória de Atenas contra os persas. As roupas que escorregam dos ombros das deusas femininas, notadamente Ártemis e Afrodite no friso leste do Partenon, e o motivo do peito feminino exposto se repete nas representações da Centauromaquia. Na métopa 29, um centauro carrega uma mulher cujo peito esquerdo está exposto. Na métopa 10 do sul, os dois seios de uma mulher sob ataque também podem ser vistos. As sandálias de Atena Partenos também são adornadas com cenas da batalha entre Lápites e centauros, o que representa o paradigma mítico da defesa de mulheres respeitáveis contra estupradores (COHEN, 1997, p. 72).[12] Como as noivas recebiam um par de sandálias antes do

---

renovadas."] (HOLLOWAY, R. R. The Archaic Acropolis and the Parthenon Frieze. *The Art Bulletin* 48 (2), p. 226 (p. 223-226).

[10] Sobre as relações entre a queda de Troia, chamada de *Ilioupersis*, e a derrota dos persas, ver: DEM. 114.22.

[11] Enquanto o Ciclo Épico Troiano narra a derrota derradeira de Troia, os persas continuaram a ser uma ameaça no século IV a.C., até serem derrotados definitivamente pela Liga Greco-Macedônia liderada por Alexandre, o Grande, no início do último quartel do século III a.C.

[12] Ver ainda: BROMMER, F. *Die Metopen des Parthenon*. Mainz: P. von Zabern, 1967, pl. 201, 225.

casamento, as sandálias de Atena Partenos simbolizam a proteção para a futura esposa.[13]

A batalha dos deuses e gigantes presentes nas métopas ocidentais fornece um arquétipo divino e celestial para as batalhas heroicas, sendo um mito central no culto de Atenas na Acrópole. Sendo assim, há, no imaginário construído no conjunto escultural, uma contrapartida divina nas guerras dos homens; e nessas, Atena desempenhava um papel de liderança e representava a vitória final da justiça divina. A Gigantomaquia também é representada no interior do escudo de Atena, sendo Gaia caracterizada como uma mulher revoltada contra a ordem divina universal, sendo punida por isso com a morte de seus filhos.[14]

As quatro guerras míticas antigas estão relacionadas ao combate e à vitória contra invasores históricos representados como estrangeiros decadentes: mulheres exóticas em cavalos; monstros híbridos, que são uma mescla de cavaleiros e a bestialidade incontrolável dos animais. A luta contra esses adversários tornava a vitória ainda mais notável. Nas narrativas atenienses, os medos que vieram para Maratona e lutaram por Xerxes nas Termópilas, Salamis e Plateia tornaram-se bárbaros inferiores destinados à derrota. O 'bárbaro' está representado no Partenon como um inimigo estrangeiro monstruoso e grosseiro, que

[13] Fontes literárias silenciam sobre esse símbolo, mas a iconografia evidencia o costume de jogar sandálias atrás da noiva e do noivo. Um exemplo é a Kályx Kráter de figuras vermelhas do Museu Nacional de Atenas, 1388, vaso do pintor de casamento de Atenas (ARV II, p. 1317, n. 1; BEAZLEY, J. D. *Paralipomena*. Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 478). No vaso, um homem sentado perto do pequeno portador de uma tocha joga uma sandália no chão. Ver ainda ARV II, p. 1322, n. 11, que mostra uma noiva amarrando suas sandálias na companhia de Éros e de dois outros companheiros. A Hídria conservada no Metropolitan Museum of Arts de New York, 17.230.15, atribuída ao pintor de Orfeu (ARV II, p. 1104, n. 16) mostra uma noiva sentada recebendo um par de sandálias de Éros. Essas cenas provavelmente refletem o costume de dar à noiva um par especial de sandálias no dia do casamento.

[14] Segundo Pausânias, Atena, a deusa padroeira de Atenas, era importante na Gigantomaquia assim como Atenas era importante nas guerras persas e na política grega, confirmando assim o esquema de luta contínua em favor da ordem religiosa e social contra os incivilizados e ímpios tomados pela *hybris*. Ver: PAUS. 4.11.4.

usava roupas estranhas e atuava para destruir os deuses e a cultura helênica.

Em relação às esculturas do frontão oeste, tais retratam a vitória de Atena sobre Poseidon, que deixou após si um sinal da vitória: a criação da oliveira. Atena aparece em estreita associação com vitória: Níke era cocheira de Atena no frontão oeste do Partenon, e na estátua de culto Atena ela segurava uma Níke dourada na palma da mão, estendida para o observador aos seus pés. A entrada do Partenon era adornada com a cena da assembleia de deuses no nascimento de Atena.

Entre todos os símbolos cívicos presentes nas ricas decorações do Partenon, é nos frisos que está aquela que consiste na expressão mais significativa do ideário cívico ateniense do século V a.C.

O FRISO OESTE DO PARTENON

O friso oeste do Partenon apresenta uma cena que representa uma parte importante da procissão representada nos frisos: uma esplêndida cavalaria sobe pela retaguarda. Cavaleiros ocupam todo o extremo oeste, a metade do flanco sul e um pouco menos no friso norte. Porém, é no friso oeste que os cavaleiros estão demonstrando de forma mais tenaz os preparativos para a procissão. Nas cenas, os cavaleiros tentam controlar seus espirituosos cavalos antes da montaria (fig. 5), calçam sandálias (fig. 2) e outros ainda partem para se juntar à procissão. Tais cenas são preparatórias, e apontam para o momento anterior das cenas dos outros frisos, em que os cavaleiros, por exemplo, estão montados e calçados (fig. 6).

Figura 5: Friso oeste do Partenon em mármore, placa II (Museu Britânico - Londres). Cavaleiros tentam controlar seus espirituosos cavalos antes da montaria.

Figura 6: Friso norte do Partenon, placa XLVII (Museu Britânico - Londres). Cavaleiro montado em cavalo usa botas.

O friso oeste do Partenon parece representar a δοκιμασία [*dokimasía*], a inspeção regular dos cavalos dos jovens alistados na

cavalaria.[15] Os cavaleiros estão vestidos de maneiras diferentes, o que parece indicar o padrão de divisão de tribos que será visto no friso sul. A δοκιμασία era uma ação sócio-política fundamental: ela seguia o princípio da verificação das qualificações e habilidades dos cidadãos em diversas ocasiões. As figuras conhecidas como 'vigias' representavam, consequentemente, a supervisão pública da vida social e política da *pólis* democrática.

O FRISO SUL DO PARTENON

No flanco sul, a cavalaria é composta de dez fileiras de seis cavaleiros montados lado a lado. Os cavaleiros dos dez grupos usam vestimentas diferentes (fig. 7 a 16) e, em seguida, há dez carruagens (fig. 17), uma procissão sacrificial da qual participam os θαλλοφόροι [*thallophóroi*] (homens idosos que carregam os ramos de oliveira, chamados de θαλλοί [*thalloi*] – fig. 18), músicos com κιθάραι [*kithárai*] (fig. 19), os σκαφηφόροι [*skaphēphóroi*] (homens carregando vasos com oferendas – fig. 20) e dez touros seguidos cada um de três condutores (fig. 21). Certamente, a cena é destinada a lembrar os dez contingentes tribais que participavam de uma batalha fictícia da cavalaria, que era disputada entre as dez tribos atenienses nas Panateneias.

---

[15] A *dokimasía* era o rito de transição de um efebo para a vida cívica de Atenas. Ver: FEYEL, C. La dokimasia des nouveaux citoyens dans les cités grecques. *Revue des Études Grecques* 120, 2007, p. 19-49. As condições para a *dokimasía* eram quatro: o jovem que participasse não poderia ser culpado de abusar de seus parentes; não poderia fugir do serviço militar; não poderia se submeter a intercurso anal por dinheiro; e não poderia consumir seu patrimônio. Ver: WINKLER, J. *The Constraints of Desire*. New York, Routledge, 1990, p. 45-70.

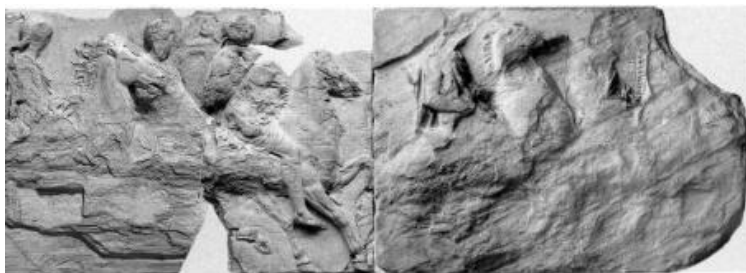



Figura 7: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). A cavalaria é formada por dez fileiras de seis cavaleiros que montam lado a lado. Este é o primeiro grupo de cavaleiros.

Figura 8: Friso sul do Partenon em mármore, placa III e IV (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do segundo grupo usam apenas clâmides. O primeiro cavaleiro se volta e olha para trás.

Figura 9: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do terceiro grupo usam chitoniskos e botas.

Figura 10: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do quarto grupo usam chitoniskos e clâmides.

Figura 11: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do quinto grupo usam couraça sobre o chitoniskos e botas.

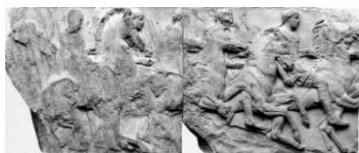



Figura 12: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do sexto grupo usam uma capa sobre um chitoniskos, tórax com couraça e botas.

Figura 13: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do sétimo grupo usam chitoniskos, clâmides, botas e capacetes do tipo ateniense.

Figura 14: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do oitavo grupo usam chitoniskos, capa e botas.

Figura 15: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do nono grupo usam pétaso, chitoniskos, clâmides e botas.

Figura 16: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros do décimo grupo usam chitoniskos e botas.

Figura 17: Friso sul do Partenon em mármore, placa XXXI (Museu Britânico - Londres). Uma das carruagens do grupo de dez, presentes no friso sul.

Figura 18: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Procissão sacrificial da qual participam os θαλλοφόροι (homens idosos que carregam os ramos de oliveira, chamados de θάλλοι).

Figura 19: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Músicos com cítaras.

Figura 20: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os σκαφηφόροι (homens carregando vasos com oferendas).

Figura 21: Friso sul do Partenon em mármore, placa XLVI (Museu Britânico - Londres). Dez touros para o sacrifício, seguidos cada um de três condutores.

O FRISO NORTE DO PARTENON

No friso norte, os cavaleiros, de pé, preparando-se para montar seus cavalos, estão se organizando: um garoto ajusta o cinto de seu mestre, um homem arruma as dobras de seus chitoniskos, e um cavaleiro arruma a faixa em volta dos cabelos (fig. 22). Na grande sequência de cavaleiros (sessenta ao todo), eles estão em fileiras sobrepostas, mas as fileiras são irregulares, variando entre quatro a oito cavalgando lado a lado. Eles utilizam uma variedade de roupas: alguns são mostrados como totalmente vestidos, outros utilizam a panóplia completa; outros ainda estão praticamente nus. Os jovens sem barba são retratados com diferenças no penteado (fig. 23). Carruagens puxadas sobre duas rodas, cavalos engatados por meio de uma haste de madeira, cocheiros e os apóbatas seguem na frente dos cavaleiros, uma clara alusão à competição que ocorria nas Panateneias (fig. 24).[16] Em seguida, dezesseis idosos seguem no cortejo dos θαλλοφόροι (fig. 25), e em frente deles estão oito músicos (quatro flautistas e quatro citaristas – fig. 26), quatro carregadores de água e três σκαφηφόροι (fig. 27), quatro carneiros e quatro touros levados por condutores para o sacrifício (fig. 28).

[16] As carruagens de quatro cavalos que vão à frente dos cavaleiros são apóbatas atenienses. O concurso de apóbatas é um instrumento de educação cívica. NEILS, J.; SCHULTZ, P. Erechteus and the Apobates Race on the Parthenon Frieze (North XI-XII). *American Journal of Archaeology* 116 (2012), p. 195-207.

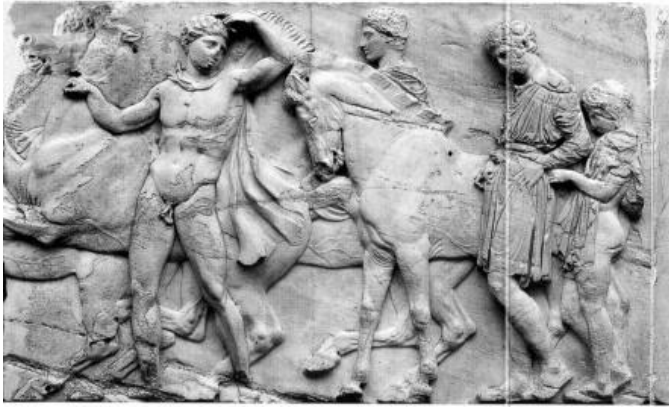



Figura 22: Friso norte do Partenon em mármore, placa XLVII (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros, de pé, preparando-se para montar seus cavalos, estão se organizando: um garoto ajusta o cinto de seu mestre, um homem arruma as dobras de seus chitoniskos, e um cavaleiro arruma a faixa em volta dos cabelos.

Figura 23: Friso norte do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Os cavaleiros usam uma variedade de roupas - alguns são mostrados como totalmente vestidos, outros em panóplia completa; outros ainda estão praticamente nus. Os jovens sem barba são retratados com diferenças em seus cortes de cabelo.

Figura 24: Friso norte do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Carruagens puxadas sobre duas rodas, cavalos engatados por meio de uma haste de madeira, cocheiros e os apóbatas seguem na frente dos cavaleiros, uma clara alusão à corrida que marcava as Panateneias.

Figura 25: Friso norte do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Em seguida, dezesseis idosos seguem no cortejo dos θαλλοφόροι.

Figura 26: Friso norte do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Oito músicos (quatro flautistas e quatro citaristas) são representados na procissão.

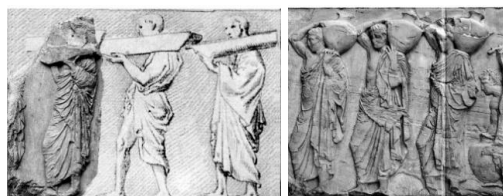



Figura 27: Friso norte do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Quatro carregadores de água e três σκαφηφόροι.

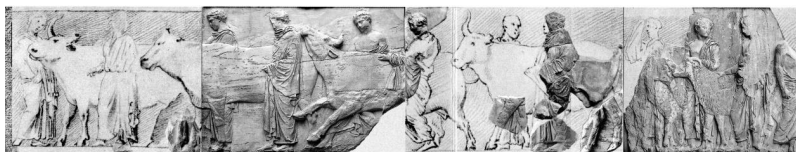



Figura 28: Friso norte do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Quatro carneiros e quatro touros levados por condutores.

Os cavaleiros nos frisos norte e sul mostram dois aspectos da participação democrática nas ações coletivas. No norte, os cavaleiros, iguais, representam a multidão organizada agindo como um todo. No sul, a subdivisão em dez grupos mostra a divisão clistênica em tribos. A procissão sagrada, com elementos de educação cívica, demonstra os valores dos cidadãos recém-admitidos no corpo cívico: o autocontrole e dedicação dos jovens cidadãos (e, no caso que ainda será visto a seguir, das jovens cidadãs no frontão leste). Eles exibem ἀρετή [*aretḗ*] (excelência) e σωφροσύνη [*sophrosýnē*] (moderação, autocontrole) por meio de sintagmas bem definidos: a oposição entre a ordem dos

participantes da procissão e os animais, eventualmente agitados; a disposição dos jovens para auxiliar cidadãos adultos por toda a cena e a forma coordenada como eles participam do cortejo.

De volta à análise do friso oeste, este apresenta em sua extensão, do sul ao norte, uma primeira parte relacionada à inspeção e a segunda relacionada à cavalaria. Primeiro, inspetores estão em pé nos dois extremos da cena (fig. 29), e no centro da cena um chefe de cavalaria empina o seu cavalo (fig. 30). Na extensão da cena, cavalos são preparados (fig. 31), um homem calça as suas sandálias (fig. 32), o cavalo de um arauto coloca a cabeça entre as pernas (fig. 33), dois homens tentam controlar o seu cavalo (fig. 34) e homens de barba e sem barba (fig. 35), com diferentes padrões de vestimentas (fig. 36), compõem o quadro. Tal cena preparatória mostra que a atividade cívico-religiosa pressupunha a interação entre os participantes. Mostra também as hierarquias, os arranjos políades e a preparação das atividades coletivas segundo critérios de civilidade. Essas representações em um conjunto escultórico público ilustravam e regulavam as práticas sociais, ao mesmo tempo em que as exaltavam em um espaço privilegiado da *pólis*, criando condições para a manutenção de tais práticas em um regime privilegiado.

Os frisos já descritos, norte, sul e oeste, correspondem ao início e meio da procissão. As personagens são humanas e as hierarquias sociais que elas indicam são retratadas em movimento, com uma dinâmica que emula as Panateneias e apresentam as hierarquias sociais e as diferentes funções de homens e mulheres jovens, adultos e idosos nas Panateneias.

Figura 29: Friso oeste do Partenon em mármore, placa I (Museu Britânico – Londres). Magistrados estão de pé nos dois extremos da cena.

Figura 30: Friso oeste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). No centro da cena um chefe de cavalaria empina o seu cavalo.

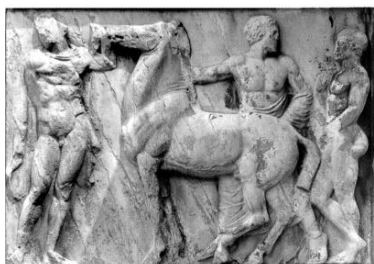



Figura 31: Friso oeste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Cavalos são preparados para a procissão.

Figura 32: Friso oeste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Um cavaleiro calça as suas sandálias.

Figura 33: Friso oeste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). O cavalo de um arauto coloca a cabeça entre as pernas.

Figura 34: Friso oeste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Dois homens tentam controlar um cavalo que está no sentido contrário da procissão.

Figura 35: Friso oeste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Cavaleiros com barba (direita) e sem barba (esquerda).

Figura 36: Friso oeste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Cavaleiros usam apenas clâmides (esquerda), chitoniskos e sandálias (centro); ou carapaças, sandálias e capacetes tipo ateniense (direita)

O FRISO LESTE DO PARTENON

O friso leste é aquele em que as duas seções da procissão, o norte e o sul, se unem. A extremidade norte do friso leste apresenta um administrador dos jogos (fig. 37). Do norte para o centro, há um grupo de ἐργαστίνες [*ergastínes*] que se movem trazendo vasos para o sacrifício: as que trazem tigelas rasas chamadas fiales (fig. 38), enócoas (fig. 39) e queimadores de incenso ou timíteros (fig. 40). Em seguida, seis heróis epônimos da Ática, ancestrais míticos dos atenienses (fig. 41), estão à esquerda de seis divindades (fig. 42). No centro da cena, o péplos segurado pelo *basileús* e por uma criança, tendo ao lado a sacerdotisa de Atena e duas figuras femininas menores trazendo dois banquinhos, os δίφροι [*díphroi*] (fig. 43).

Figura 37: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Administrador dos jogos.

Figura 38: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Um grupo de mulheres que trazem tigelas rasas (fiales).

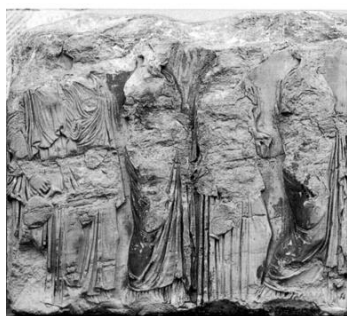



Figura 39: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Um grupo de mulheres que trazem jarros (enócoas).

Figura 40: Friso leste do Partenon em mármore, placa III (Museu Britânico - Londres). Um grupo de ergastines que trazem queimadores de incenso (θυμιατήρια)

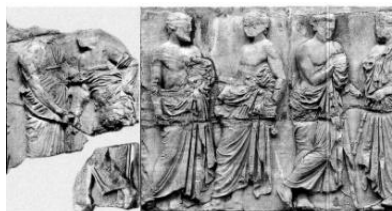



Figura 41: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Seis heróis epônimos da Ática, ancestrais míticos dos atenienses.

Figura 42: Friso leste do Partenon em mármore, placa IV (Museu Britânico - Londres). Seis divindades (Hermes, Dioniso, Deméter, Ares, Hera e Zeus)

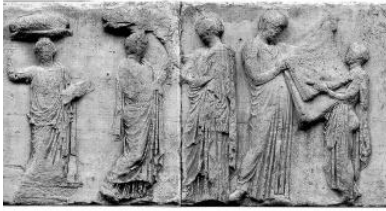



Figura 43: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Da esquerda à direita: duas figuras femininas menores trazendo banquinhos (δίφροι), a sacerdotisa de Atena Poliás, o *basileús* e uma criança dobrando um péplos.

Figura 44: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Procissão de ergastines que trazem tigelas rasas (fiales), jarros (enócoas) e queimadores de incenso (timíteros).

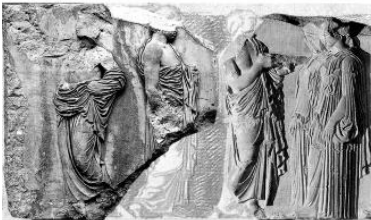



Figura 45: Friso leste do Partenon em mármore (Museu do Louvre - Paris). Mulheres que portam vasos sagrados, e duas delas entregam um vaso ao administrador dos jogos.

Figura 46: Friso leste do Partenon em mármore, placa VI (Museu Britânico - Londres). Quatro heróis epônimos.

Figura 47: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Seis divindades (da direita para a esquerda: Afrodite [com Éros], Ártemis, Apolo, Poseidon, Hefesto e Atena).

Do sul para o centro, a procissão de mulheres que trazem fiales, enócoas e timíteros (fig. 44). Em seguida, há mulheres que portam vasos sagrados, e duas delas entregam um vaso ao administrador dos jogos

(fig. 45). Em seguida, quatro heróis epônimos (fig. 46) antecedem seis divindades (fig. 47) ao lado do centro do friso (fig. 43).

As figuras masculinas geralmente identificadas como os dez heróis epônimos apresentam dois padrões de ação. É de se destacar que à esquerda, há um indivíduo falando com o grupo, o que indica a relação entre os heróis e os cidadãos, indicando a comunicação perene entre os heróis que se comprometeram durante a vida de maneira exemplar e justa com Atenas e os cidadãos que neles se espelhavam (DEVRIES, 1992, p. 336).

As cenas das carruagens fornecem alguns subsídios para a identificação com as Panateneias. Muitas figuras vestem os mantos volumosos de cavalheiros atenienses (fig. 48). Os manifestantes pedestres andam devagar, pois a procissão está quase parada. A procissão parece avançar novamente no leste e ao longo do friso norte. Na frente dos músicos, um jovem pega uma hídria pesada que ele havia pousado para descansar (fig. 49), enquanto três companheiros já levantaram frascos de água semelhantes aos ombros e voltaram à linha de marcha (fig. 50). No friso sul, dez vacas estão destinadas ao grande altar de Atena e à hecatombe de Atena Poliás, cuja carne será distribuída à população de Kerameikos (fig. 51). Os animais param lentamente nos cantos do friso, onde esperam pacientemente no caminho para o altar. De repente, tudo está confuso, e os gritos da multidão assustam alguns dos animais: a terceira vaca da esquina do lado norte está com a cabeça erguida e puxa violentamente a corda e está com as duas pernas dianteiras no ar (fig. 52). Um animal no friso sul estica abruptamente o seu pescoço para baixo, desamparado, e a vaca logo atrás ameaça fazer o mesmo (fig. 53). Os manipuladores puxam os cabrestos com toda a força, e é apenas com dificuldade que a ordem é restaurada. Como em

muitos relevos votivos e estátuas dedicatórias, o ritual está em curso, e isso serve para perpetuar o ato de sacrifício, uma vez que o portador de bezerros sempre leva sua vítima à deusa, e a sua imagem representa a do próprio dedicador, aquele que se via representado na cena do friso todas as vezes em que ele participava das Panateneias.

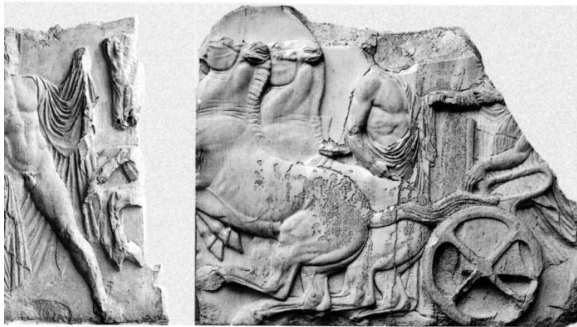



Figura 48: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Homem vestindo manto de cavalheiro ateniense por ocasião da competição de apóbatas.

Figura 49: Friso norte do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). À direita, um jovem leva uma hídria nos ombros. À esquerda, um jovem pega uma hídria pesada que ele havia pousado para descansar.

Figura 50: Friso norte do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Três jovens levam uma hídria nos ombros.

Figura 51: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico – Londres). Dez novilhos com três condutores cada são levados para o sacrifício.

Figura 52: Friso sul do Partenon em mármore, placa XLIV (Museu Britânico – Londres). Novilho agitado sendo controlado por três condutores.

Figura 53: Friso sul do Partenon em mármore (Museu Britânico – Londres). Novilho abaixa a cabeça e novilho logo atrás faz o mesmo.

O fato de haver no friso sul dez fileiras de cavaleiros, dez carros e dez vacas; e de haver no friso norte quatro vacas, quatro ovelhas, quatro portadores de hídrias, quatro gaiteiros e quatro tocadores de cítara mostra que tais números não são aleatórios. Na Atenas do século V, o número dez se referia inconfundivelmente às dez tribos clistênicas, à divisão de todo o corpo de cidadãos atenienses, o que se refletia na maioria dos conselhos e comitês do governo democrático. O número quatro lembrava as quatro tribos jônicas antigas que englobavam a população da cidade arcaica e apoiavam a alegação de Atenas de ser a cidade mãe de todos os gregos jônicos do mar Egeu e da Ásia.

Quando o espectador virava a esquina para ver o lado oriental do friso, a cena mudava drasticamente. Na cena do friso, os participantes da procissão entram na Acrópole e se aproximam das portas do templo. O tumulto da marcha dá lugar a uma atmosfera de solenidade silenciosa. As fileiras da frente da procissão são compostas inteiramente de

mulheres jovens, em flagrante contraste com os outros três lados do friso, em que nenhuma figura feminina aparece. O friso leste enfatiza o lado feminino dos οἶκοι: mães e filhas seguem em direção ao centro: uma bela metáfora para o caminho das mulheres para o interior do οἶκος. São representados ainda estágios da socialização feminina. As mulheres convergem para o centro em duas linhas de cada canto, dezesseis no sul e treze no norte. À frente de cada fila há, nas imagens do leste, pares de κανηφόροι (fig. 54), filhas donzelas escolhidas entre as melhores famílias de Atenas para carregar os cestos sagrados que contêm grãos de cevada e a faca de sacrifício. As meninas se portam com equilíbrio e graça, e estão envoltas em péplos e mantos, e usam cabelos compridos com mechas soltas, como era o costume das donzelas.

Os grupos de mulheres atrás dos κανηφόροι carregam vasos rituais de prata ou ouro, fiales rasos, além de derramarem bebidas que precedem o sacrifício. Moças e mulheres casadas estão na cena: as primeiras estão caracterizadas de modo semelhantes às κανηφόροι tanto nos trajes quanto no penteado: elas usam cabelos presos em lenços e estão vestidas com chitones e himatia. Aqui e ali, entre as mulheres, há donzelas com longos cachos e outras vestem um himation típico das matronas.

Figura 54: Friso leste do Partenon em mármore (Museu do Louvre - Paris). Mulheres em duplas entregam o vaso sagrado contendo grãos de cevada e a faca de sacrifício.

Dois grupos de homens idosos, dispostos conforme a sua idade e posição, estão vestidos com himatia simples que deixam seus torsos superiores nus, e portam os bastões de cidadãos (fig. 55). No norte do friso leste, os homens parecem conversar amigavelmente uns com os outros, e seis homens do grupo do sul conversam entre si em pares (fig. 56). Quando as mulheres surgem na cena representada, elas não influenciam ou interagem com ninguém, exceto com os sacerdotes ou magistrados em função ritual, o que dá a impressão de que elas são ou deveriam ser invisíveis. Elas também ignoram os homens reunidos diante delas.

Figura 56: Reconstituição do sul do friso leste do Partenon. Seis homens do grupo do sul conversam entre si em pares.

Figura 55: No norte do friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). No centro, homens idosos, dispostos conforme a sua idade e posição, estão vestidos com himatia simples que deixam seus torsos superiores nus, e portam os bastões de cidadãos.

No friso leste do Partenon, a população total de Ática, do passado, presente e futuro, está representada. Em tal friso, os heróis epônimos estão entre os adoradores humanos da procissão e o mundo divino. E depois dos heróis, uma grande assembleia de divindades em ambos os lados da cena central, os doze deuses olímpicos, estão reunidos para abençoar a festa de Atena. Eles estão em escala maior, e embora estejam sentados em bancos, eles conversam entre si e esperam o início das cerimônias. Dois grupos simétricos de seis deuses estão nos ramos norte e sul do friso leste.

AS DIVINDADES NOS RAMOS NORTE E SUL DO FRISO LESTE

Hermes está no lado sul do friso leste, e pode ser identificado pelo chapéu de viajante e pelas botas curtas (fig. 57). Ao lado dele está Dioniso, que descansa um braço no ombro de Hermes e porta um tirso erguido na outra mão (fig. 58). Ao lado de Dioniso, Deméter se senta com um comportamento triste, segurando seu atributo habitual, a tocha (fig. 59). Ares espera impaciente, enquanto aperta o joelho levantado com as duas mãos e descansa o pé esquerdo na ponta da lança (fig. 60). As quatro divindades são separadas das duas últimas por uma figura feminina alada em menor escala, que fica um pouco atrás dos deuses sentados. Ela arruma os cabelos agitados pelo vento e parece amarrá-los com uma fita. Embora seja frequentemente chamada de Íris, ela é provavelmente Níke. Ela separa os outros deuses de Hera e Zeus (fig. 61). Hera e Zeus são retratados como exemplos divinos da união matrimonial. Hera estende o véu (fig. 62) em um gesto apropriado para a sedução, e ambos trocam olhares, um indício de desejo erótico (fig. 63).

Figura 57: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Hermes.

Figura 58: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Dioniso e Hermes.

Figura 59: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Deméter.

Figura 60: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Ares.

Figura 61: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Figura feminina alada. Provavelmente Níke (ou Íris).

Figura 62: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Níke (ou Íris) e Hera.

Ao norte, outro casal é retratado: Atena e Hefesto. A deusa espalha a égide protetora pelo colo, e furos no lado direito indicam a posição em que ela segurava a lança. Hefesto exibe os braços e o torso, que são musculosos, algo típico de um ferreiro, mas a muleta de madeira sob o braço direito mostra que o deus é manco. Como Zeus, Hefesto olha nos olhos de Atena, mas o deus não recebe resposta (fig. 64). Ela senta-se rigidamente, desconfiada de seu olhar lascivo, e olha friamente em

direção à procissão; a colocação incomum da égide no colo fornece o tipo de proteção mais necessária no momento. O olhar que trocam prediz todo o mito da autoctonia ateniense: a união consumada não-natural de Hefestos e Atena, o nascimento de Erectônio, ancestral mítico de todo ateniense autóctone. Mais ao norte, um grupo final de quatro divindades completa a assembleia olímpica: Poseidon, antigo antagonista de Atena, que faz um comentário e gesticula para Apolo que está ao seu lado. Apolo olha por cima do ombro e levanta a mão esquerda em reconhecimento (fig. 65). Ao lado de Apolo, Ártemis ajusta as dobras de suas vestes com a mão direita (fig. 66). Ao lado dela, Afrodite aponta animadamente para a procissão que se aproxima (fig. 67). Ao lado de Afrodite está Éros, que se protege do sol sob um guarda-sol (fig. 68). A assembleia completa dos doze deuses olímpicos está presente na procissão do friso Panatenaico, indicando que as Panateneias são um evento especial, digno da atenção divina.

Figura 63: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Hera e Zeus.

Figura 64: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Atena e Hefesto.

Figura 65: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Poseidon e Apolo.

Figura 66: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Ártemis e Afrodite.

Figura 67: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Afrodite e Éros.

Figura 68: Friso leste do Partenon em mármore (Museu Britânico - Londres). Éros.

A divisão dos deuses olímpicos em dois grupos de seis deuses simboliza os padrões tradicionais de ação, os νόμοι [*nómoi*] que regulavam a vida social e política. A metade esquerda dos deuses celebra a χάρις [*cháris*] divina como essencial para a fertilidade das mulheres, campos e animais. Os imortais se comunicam segundo as regras atenienses de comportamento social: homens com homens (por exemplo, Hermes e Dioniso), mulheres com mulheres (por exemplo, Ártemis e Afrodite) e cônjuges (por exemplo, Zeus e Hera, Atena e Hefesto).

A CENA CENTRAL DO FRISO LESTE

No centro do lado oriental do friso do Partenon, acima das grandes portas do Hecatompedão, um homem e uma criança estão dobrando ou desdobrando um grande pedaço de pano que, no contexto das Panateneias, é o péplos de Atena, que era apresentado à deusa a cada quatro anos (fig. 69). O péplos vestia a imagem de Atena por quatro anos e era removido da estátua e cuidadosamente dobrado pelo *basileús* e por uma criança.

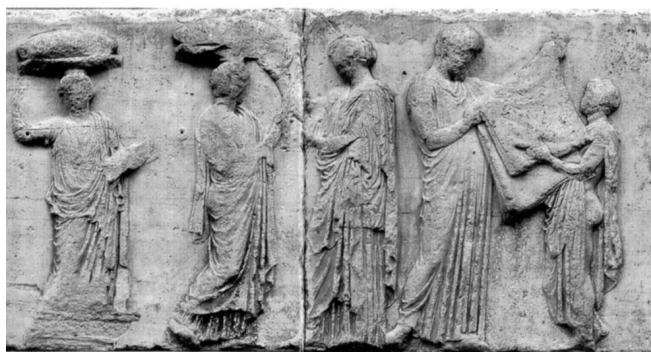



Figura 69: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Da esquerda à direita: duas figuras femininas menores trazendo δίφροι, a sacerdotisa de Atena Polias, o *basileús* e uma criança dobrando um péplos.

O homem veste uma túnica longa com mangas curtas, o *kretikon* (fig. 70). Essa vestimenta era específica do *basileús*, arconte encarregado da religião do estado. O *basileús* usa sapatos de couro macio que eram específicos de seu traje oficial (fig. 71). A identificação da criança é mais difícil, pois não há sequer um consenso sobre o seu gênero (fig. 72). Ao lado do *basileús* está uma mulher mais velha, provavelmente a sacerdotisa de Atena Polias, a principal autoridade sacerdotal da Acrópole e guardiã do templo da deusa (fig. 73). Ela dirige duas jovens que se aproximam à esquerda carregando banquetas almofadadas na

cabeça (fig. 74); a segunda garota também segura um banquinho na mão esquerda (fig. 75). Ambas estão vestidas com chitones e himatia (fig. 76).

Figura 70: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Em detalhe, kretikon do *basileús*.

Figura 71: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Em detalhe, calçados do *basileús*.

Figura 72: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Em detalhe, criança de gênero indeterminado.

Figura 73: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Em detalhe, sacerdotisa de Atena Poliás.

Figura 74: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Em detalhe, duas jovens que se aproximam à esquerda carregando banquetas almofadadas na cabeça, vestidas de chitones e himatia.

Figura 75: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Em detalhe, uma das duas jovens que se aproximam da esquerda carregando na mão esquerda um banquinho.

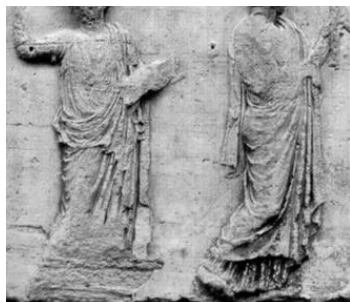



Figura 76: Friso leste do Partenon em mármore, placa V (Museu Britânico - Londres). Em detalhe, chitones e himatia das duas jovens.

Um aspecto notável do friso do Partenon é a prioridade dada às moças em idade própria para o casamento - todas as que marcham à frente da procissão no friso leste eram mulheres atenienses e suas filhas donzelas. A oferta das mulheres à deusa, um péplos sagrado recém-tecido em cada quadriênio para vestir sua antiga estátua, era um dos elementos mais antigos do festival e a sua fabricação e dedicação eram profundamente simbólicas do papel feminino na vida ateniense.[17] Em toda a sociedade grega, o trabalho de lã e a tecelagem de tecidos eram considerados trabalhos de mulheres, e a tecelagem do péplos trouxe o artesanato doméstico das mulheres para fora da casa em direção ao centro religioso da *pólis*. Tais tecidos eram feitos por mulheres em idade de se casar que trabalhavam com a lã e teciam panos na Acrópole. No festival dos Calqueia, nove meses antes da Grande Panateneia, a sacerdotisa de Atena, com a ajuda das ἀρρήφοροι [*arrēphoroi*] (fig. 67), colocava a teia no tear e iniciava o trabalho.[18] Na tecelagem do péplos, a

[17] Ver as inscrições IG II² 1036 e 1060, bem como o artigo: ALESHIRE, S. B.; LAMBERT, S. D. Making the "Peplos" for Athena: A New Edition of IG II² 1060 + IG II² 1036. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 142, 2003, p. 65-86.

[18] *"The warp was set on the loom on the last day of the month Pyanepsion (i.e. October-November), around the time of the sowing of grain and the gathering of the olive crop, on the festival of the Chalkeia, which honoured Athena as goddess of handicrafts (Fig. 2).2 This was approximately nine months before the*

própria Atena, através da mediação de sua sacerdotisa, revelava as habilidades e os segredos do artesanato feminino para mais uma geração de meninas. Neste antigo cerimonial do principal festival da cidade, as mulheres de Atenas vestiam a imagem de sua deusa com uma roupa de sua própria fabricação. Esse ato ritual reconhecia simbolicamente que o papel feminino era indispensável na promoção do conforto da vida em casa - o calor das roupas, a nutrição da comida e os cuidados que sempre foram os presentes especiais de Atena para as mulheres. O fato de os preparativos serem realmente preliminares é assegurado pela atitude dos deuses sentados em ambos os lados. Eles ignoram a cena central e concentram a sua atenção totalmente um no outro ou na procissão que chega, cujos participantes estão chegando à Acrópole. De fato, o caráter antecipatório da iconografia é onipresente no friso do Partenon, e nenhuma ação foi definitivamente concluída.

Cabe destacar ainda que a cena central do friso leste do Partenon representa não apenas a culminância das Panateneias, o oferecimento do péplos a Atena Poliás, mas representa a família ateniense, formada

---

Panathenaia. The work of setting up the loom was done by the priestess of Athena together with the Arrēphoroi. These were two or four little girls between the ages of seven and ten or twelve, selected on the basis of good birth, who were specially dedicated each year to the worship of Athena.3 The young Arrēphoroi, *while weaving Athena's peplos, are preparing themselves in general terms for their future female tasks.4 They also serve to guarantee the purity of Athena's robe, the garment which, in turn, possesses the cultic value of renewing the power of the goddess at her Panathenaic festival. The peplos was woven by a team of maidens, the Ergastinai (i.e. Workers), who were chosen from the aristocratic families of Athens."* ["A urdidura era instalada no tear no último dia do mês Pianepsion (ou seja, outubro-novembro), por volta da época da semeadura dos grãos e da colheita da oliveira, no festival da Calqueia, que homenageava Atena como deusa de artesanato Isso acontecia aproximadamente nove meses antes da Panateneia. O trabalho de instalação do tear era feito pela sacerdotisa de Atenas juntamente com as *Arrēphoroi*. Duas ou quatro meninas com idades entre sete e dez ou doze anos eram selecionadas com base no bom nascimento, e eram especialmente dedicadas a cada ano para o culto a Atena. As jovens *Arrēphoroi*, enquanto teciam os péplos de Atenas, estavam se preparando em termos gerais, para suas futuras tarefas femininas. Eles também serviam para garantir a pureza do manto de Atenas, a vestimenta que, por sua vez, possuía o valor cúltico de renovar o poder da deusa em seu festival panatenaico. O péplos era tecido por uma equipe de donzelas, as *Ergastinai* (ou seja, trabalhadoras), que eram escolhidas entre as famílias aristocráticas de Atenas."] (HǺLAND, E. J. Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece. *Cosmos* 20, 2004, p. 156 (p. 155-182).

pelo pai, que se veste de sacerdote, a esposa, as filhas e os filhos. Essa cena mostra basicamente um modelo de família ateniense, com pais dedicados à educação de seus filhos, e os contextos privado e público interrelacionados. Ao lado da cena central do friso leste, dois grupos de παρθένοι [*parthénoi*] marcham no topo do ramo direito e esquerdo da procissão, o que mostra ser o casamento e o οἶκος os destinos e os objetivos das παρθένοι atenienses na ordem políade.[19]

O que os frisos do Partenon mostram é a inserção no espaço de civilidade de uma narrativa que apontava para papeis de gênero que se desdobravam em papeis políades e religiosos. Há, nas Panateneias representadas no Partenon, questões geracionais, com faixas etárias que vão da infância à velhice; índices de pertença social, pois as tribos atenienses são diferenciadas em suas representações; representações dos planos humano e divino; e representações de ofícios que estavam em curso na festa e na *pólis*. Todas essas representações eram discerníveis à massa de cidadãos que afluía para o Partenon, e que vislumbrava ali uma série de atividades, sociabilidades, papeis,

---

[19] *"They seem to march in pairs and carry ritual implements including libation bowls, jugs, and incense burners. Could they represent the 'holy groups of parthenoi' that Athena (Pap. Sorb. 80) instructs Praxithea to establish in memory of her daughters? The establishment of these maiden groups is no small matter and should be viewed as a highly significant and dominant feature within the ritual that Athena is ordaining. These could be the original young women who participated in the mystic vigil of the Panathenaia, the* Pannychis, *in which they sang the shrill prayers, the* ololugmata, *on the 'windy mountain ridge' (Eur. Heracl. 781) of the Acropolis itself. We can see in them the legendary girls who joined the young men in song and dance on the eve of the Panathenaia, as 'the moon waned'."* ["Elas parecem marchar em pares e carregam instrumentos rituais, incluindo tigelas de libação, jarros e queimadores de incenso. Elas poderiam representar os 'grupos sagrados de *parthenoi*' que Atena (Pap. Sorb. 80) instruiu Praxiteia a estabelecer em memória de suas filhas? O estabelecimento desses grupos de donzelas não é uma questão pequena e deve ser visto como uma característica altamente significativa e dominante dentro do ritual que Atena está ordenando. Essas poderiam ser as jovens mulheres originais que participaram da vigília mística da Panateneia, a *Pannychis*, na qual cantavam as orações estridentes, a *ololygmata*, no 'cume da montanha ventosa' (Eur., *Heracl*. 781) da própria Acrópole. Podemos ver nelas as moças que se juntaram aos rapazes na música e dança na véspera da Panateneia, quando 'a lua minguava'."] (CONNELLY, J. B. Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze. *American Journal of Archaeology* 100 (1), 1996, p. 53-80.

hierarquias – e nelas, a divisão binária entre homens e mulheres. As Panateneias eram realizadas em espaço público, e a representação delas no Partenon evidencia que o maior número de participantes identificados são masculinos. Quando as mulheres aparecem, elas não estão nos cavalos, nem nas carruagens, nem circulam com maior liberdade: elas permanecem cercadas por todos os lados, recebendo proteção cívica; e assim, protegidas, cercadas e com mobilidade restrita, elas participam da festa. Ou seja: o que havia eram as normatizações que estão representadas em espaço público, e foram amalgamadas às várias dimensões que se relacionam com o gênero, interseccionalmente. Os frisos do Partenon fornecem indícios evidentes da normatização de gênero e do binarismo.

REFERÊNCIAS

ALESHIRE, S. B.; LAMBERT, S. D. Making the “Peplos” for Athena: A New Edition of IG II² 1060 + IG II² 1036. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 142, 2003, p. 65-86.

BEAZLEY, J. D. *Paralipomena*. Oxford: Oxford University Press, 1971.

BLAISE, N. Athenian Officials on the Parthenon Frieze. *American Journal of Archaeology* 96 (1), 1992, p. 55-69.

BLOK, J. H. Perikles' Citizenship Law: A New Perspective. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 58 (2), 2009, p. 141-170.

BOARDMAN, J. The Parthenon Frieze, a Closer Look. *Revue Archeologique* s.n. 2, 1999, p. 305-330.

BOEDEKER, D; RAAFLAUB, K. A. (Eds.). *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-Century Athens*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1998.

BROMMER, F. *Die Metopen des Parthenon*. Mainz: P. von Zabern, 1967.

CONNELLY, J. B. Parthenon and Parthenoi: A Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze. *American Journal of Archaeology* 100 (1), 1996, p. 53-80.

DeVRIES, K. The 'Eponymous Heroes' on the Parthenon Frieze. *American Journal of Archaeology* 96, 1992, p. 336.

DUBOIS, P. *Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1982.

FEHR, B. *Becoming Good Democrats and Wives: Civil Education and Female Socialization on the Parthenon Frieze*. Hephaistos. Berlin, Münster, Wien, Zürich, Londres: Lit Verlag, 2011.

FEYEL, C. La dokimasia des nouveaux citoyens dans les cités grecques. *Revue des Études Grecques* 120, 2007, p. 19-49.

GORHAM, P. S. Concerning the Impressiveness of the Parthenon. *American Journal of Archaeology* 66 (3), 1962, p. 337-338.

HǺLAND, E. J. Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece. *Cosmos* 20, 2004, p. 155-182.

HOLLOWAY, R. R. The Archaic Acropolis and the Parthenon Frieze. *The Art Bulletin* 48 (2), 1966, p. 223-226.

HUMPREYS, S. C. *The family, women and death*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1993.

KIM, S. J. *Concepts of Time and Temporality in the Visual Tradition of Late Archaic and Classical Greece*. Tese de Doutorado. Columbia University, 2014.

KOLOSKI-OSTROW, A. O.; LYONS, C. L. (Eds.). *Naked Truths: Womens, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*. Londres/New York: Routledge, 1997.

LUDWIG, P. *Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MURRAY, O.; PRICE, S. (Eds.). *La cité grecque. D 'Homère à Alexandre.* Paris: Ed. La découverte, 1992.

NEILS, J.; SCHULTZ, P. Erechteus and the Apobates Race on the Parthenon Frieze (North XI-XII). *American Journal of Archaeology* 116, 2012, p. 195-207.

OSBORNE, R. *The Archaeology of Athens and Attica Under the Democracy*. Oxford: OxbowBooks, 1994.

RÄUCHLE, V. J. The Myth of Mothers as Others. *Cahiers - Mondes anciens* 6, 2015, p. 1-24.

ROTROFF, S. I. The Parthenon Frieze and the Sacrifice to Athena. *American Journal of Archaeology* 81 (3), 1977, p. 379-382.

STEVENSON, T. The Parthenon Frieze in Recent Scholarship: Problems and Interpretations. *Ancient History: resources for teachers* 30 (1), 2000, p. 42-67.

WINKLER, J. *The Constraints of Desire*. New York: Routledge, 1990.

YATES, V. L. Anterastai: Competition in Eros and Politics in Classical Athens. *Arethusa* 38 (1), 2005, p. 33-47.

3

AS MULHERES DE HERÓDOTO: CONSELHEIRAS, GUERREIRAS E INFLUENCIADORAS – SÉCULO VI E V A.C. [1]

Isabela Casellato Torres

INTRODUÇÃO

Há diversos trabalhos que discorrem sobre Heródoto de Halicarnasso. O autor que nasceu entre os anos de 485 a 480 a.C. e morreu por volta de 420 a.C. é, frequentemente, revisitado, seja devido às suas descrições de diferentes povos ou pelas informações sobre as Guerras dos gregos contra os persas. O autor grego é, ainda na atualidade, uma das principais referências de documentação textual que relata o conflito entre os dois povos.

Sua obra *Histórias* foi composta nos meados do século V a.C., escrita em dialeto iônico. Algumas expressões presentes na obra demonstram que também houve um processo de composição oral (SILVA, 2015, p. 8). Em *Histórias* encontramos debates que instigavam a mente de Heródoto junto com as ideias que estavam se desenvolvendo em seu período. Nos seus nove livros, que foram divididos durante a tradição medieval e identificados com o nome das nove Musas (ASHERI, 2007, p. 11), vemos o vasto conhecimento de Heródoto sobre medicina, geografia e um conjunto de saberes, provavelmente, advindo do contato com sofistas e

---

[1] Gostaria de agradecer o convite das professoras doutoras Marina Cavicchioli, Sarah Azevedo e Semíramis Corsi Silva para participar desta coletânea sobre gênero na Antiguidade com tantos colegas que realizam pesquisa sobre o tema. É uma honra poder publicar com pesquisadoras tão queridas e renomadas no tema. Esse texto foi elaborado a partir da minha dissertação de Mestrado, pesquisa financiada pela CAPES.

filósofos de sua época (RAAFLAUB, 2016, p. 154), o que nos mostra que Heródoto debatia com seus pares suas percepções da sociedade.

Durante diversos momentos de sua narrativa, Heródoto expõe como sua sociedade se organizava em momentos de conflito, como eram realizados os acordos, estratégias e preparações tanto para a expansão de territórios quanto para as guerras. Desde o preâmbulo, Heródoto diz que um dos seus objetivos principais é identificar porque helenos e bárbaros (tendo como principal representante dos bárbaros os persas) guerreavam uns com os outros (HERÓDOTO, *Histórias*, I, preâmbulo). Assim, nesses momentos, é possível visualizar as mulheres gregas e persas, principalmente as que possuem um status social mais elevado, agindo junto aos homens e auxiliando-os nas tomadas de decisões. Ou seja, apesar dessas mulheres possuírem proveniências diferentes (regiões da Grécia ou da Pérsia) elas são representadas atuando de maneira semelhante em âmbitos de conflitos. Esse aspecto nos mostra um pouco da percepção do chamado “Pai da História” (CÍCERO. *Das Leis*, I.1.5) sobre o seu mundo e seu entendimento sobre a função social do feminino para além dos aspectos identitários de cada povo.

Neste capítulo, irei fazer uma análise das mulheres gregas e persas de Heródoto que classifico como conselheiras, guerreiras e influenciadoras através dos estudos de gênero e de uma análise interseccional, a fim de explicar o que Heródoto compreendia como funções sociais das mulheres e dos homens em contexto de Guerra. O capítulo se desenvolverá em três partes: em um primeiro momento, farei uma discussão teórica e vou contextualizar como compreendo o discurso herodotiano, na segunda parte, discutirei quem eram as mulheres gregas em *Histórias* e na última parte, explanarei sobre as mulheres persas que são representadas atuando de maneira similar as

gregas, a saber, como mantenedoras da ordem político-social na Grécia e na Pérsia.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Antes de iniciar as análises, quero ressaltar que trabalho na mesma concepção que Zainab Bahrani utiliza em seu livro *Women of Babylon: gender and representation in Mesopotamia*, ou seja, interessa investigar como a sexualidade e o gênero são formados com e a partir das relações de poder, como são enfatizados ou incorporados por meio de processos de diferenciação (BAHRANI, 2001, p. 3). Portanto, mesmo que evidencie em que momentos as mulheres gregas e persas aparecem atuando em Heródoto, minha abordagem afasta-se da Primeira Onda de estudos históricos feministas, que tinha como objetivo localizar as mulheres nos documentos históricos e ratificar uma ausência da mulher na historiografia.

De acordo com a historiadora Thais Rocha da Silva (no prelo), muitas pesquisas de gênero na área de Antiguidade no Brasil permanecem apenas descrevendo como homens e mulheres viviam ou o que era considerado masculino e feminino nessas sociedades. É necessário ir além das descrições e compreender como as relações de gênero moldaram as sociedades que esses indivíduos fizeram parte. Importante salientar que, tal como Rocha da Silva, não menosprezo os trabalhos da História Social das Mulheres, há significativas contribuições e não é um problema realizar pesquisas seguindo esta perspectiva.

Assim, tentando compreender como as gregas e as persas interagiram com os homens de suas sociedades, quais papéis político-

sociais que ambos desenvolveram e como suas atuações organizavam a sociedade a qual pertenciam, cataloguei 44 casos em *Histórias* de Heródoto durante minha pesquisa de mestrado. Nesses casos, é possível visualizar a representação de mulheres gregas e persas atuando junto aos homens em âmbitos de conflitos (TORRES, 2021, p. 87-150). Para interpretar tais casos é necessário que entendamos que essas atuações são representações do passado e que é impossível acessar o passado tal qual ele foi. Consonante com Bahrani, a atribuição cultural da(s) feminilidade(s)/masculinidade(s) opera por meio e na representação, ou seja, o "ser mulher"/ "ser homem" ou a "natureza da feminilidade/masculinidade" são conceitos ideológicos, portanto, o registro que interpretamos – seja através da documentação iconográfica, arqueológica ou textual – não é um reflexo da (s) mulher (es) e do (s) homem (s) como sujeito da experiência, mas a visão de Heródoto sobre aqueles que integram o seu mundo (BAHRANI, 2001, p. 30-33). Junto à representação do autor grego, há também a minha interpretação dos dados, ou seja, a minha própria representação do passado.

Para além de representações da realidade, os documentos históricos são locais em que podemos visualizar os processos de construção do gênero e como as sociedades criam suas normas de gênero (BAHRANI, 2001, p. 32). Na mesma perspectiva, Violaine Sebillotte Cuchet (2015) complementa que a teoria de gênero sendo utilizada como uma ferramenta analítica, nos permitiu questionar a ideia de que as sociedades se fundamentam necessariamente na diferenciação entre mulheres e homens como dois grupos homogêneos e radicalmente opostos. Além disso, essa diferenciação não é uma lei natural, mas de caráter político e cultural (CUCHET, 2015, p. 286).

Concordo com a historiadora citada quando ela reflete que "cada vez que um analista descreve uma realidade social, ele utiliza categorias de discurso e mobiliza diferenciações. Porém, cada segmentação social obedece a uma lógica funcional tanto mais difícil de identificar quanto se supõe evidente e natural" (CUCHET, 2015, p. 286-287).

Dessa maneira, acreditamos que Heródoto elabora um discurso com uma *lógica funcional*, ou seja, todos os indivíduos não estão ali representados ao acaso, há uma finalidade implícita em seu texto. Assim, ao contar que as mulheres gregas e persas aconselhavam personagens masculinos, atuavam em conflitos ou alertavam que estes poderiam acontecer, Heródoto, além de representar a sua realidade, nos mostra como a sua sociedade possuía funções complementares entre homens e mulheres. Não é meu objetivo entender se os fatos ocorreram dessa forma, pois sabemos que é impossível acessar os fatos tal como aconteceram. A questão é por que mulheres de etnias tão diferentes são postas em posições de atuação similares? O que Heródoto tentava mostrar aos seus conterrâneos ao dar ênfase nos conselhos de mulheres em ambientes bélicos? O que isso nos mostra sobre a sua percepção da sociedade grega? (TORRES, 2021, p. 89-90). E ainda, por quais razões e em quais contextos os gregos antigos diferenciavam os homens das mulheres? Para distinguir quais homens e quais mulheres? (CUCHET, 2015, p. 286-288).

A fim de abranger todos esses questionamentos e para ir além das noções de mulher e homem como identidades isoladas, a-históricas e essencialistas (MATOS, 2006, p. 14-15), utilizo uma abordagem interseccional em meu trabalho. A interseccionalidade como ferramenta analítica fornece uma maneira de compreender a complexidade do mundo, pois entende as relações de poder através de

uma lente de construções mútuas (HILL COLLINS; BILGE, 2016, p. 63-65). As identidades são, portanto, moldadas por diversas categorias (status, idade, etnia, gênero, etc.), sendo interligadas dentro de sistemas de poder que se entrelaçam, se constroem ou se cruzam.

Pensando em todas essas considerações teóricas e com objetivo de tentar responder os questionamentos propostos, durante o mestrado, sistematizei um catálogo em quatro subdivisões para analisar com mais cautela em que momentos o autor grego representa as gregas e as persas agindo de maneira semelhante, tais subdivisões foram nomeadas como: Mulheres que atuam em conflitos a partir de sugestões masculinas (3 casos), mulheres que atuam por conta própria: conselheiras e alerta de conflitos (13 casos), representação e uso da figura da mulher em conflitos (6 casos), e Pítia, a sacerdotisa de Delfos (22 casos). É importante salientar também que utilizo a definição de quem eram os gregos e quem eram os persas baseado no que Heródoto nos relata em sua obra e a partir desta definição separei as etnias analisadas.

Para explicar quem são as gregas e as persas na obra herodotiana, é necessário, primeiramente, refletir o que Heródoto considera ser grego ou heleno[2]. Tal como François Hartog, considero Heródoto um viajante que, para além de estar preocupado em investigar as Guerras Greco-Pérsicas, quer traduzir quem são os outros que vivem em seu mundo (HARTOG, 2014, p. 243). Ao falar do outro, Heródoto diz muito sobre si. Para compreender, portanto, quem são os gregos é necessário analisar como é construída a alteridade em *Histórias*.

Coadunamos com as ideias de Hartog (2014) quando o autor francês reflete que a etnografia herodotiana precisa ser interpretada como uma

---

[2] Neste capítulo utilizamos os termos grego e heleno, Hélade e Grécia como sinônimos.

tradução do saber compartilhado no mundo grego. Para enunciar o outro como diferente, Heródoto utiliza-se dos conhecimentos que o destinatário do texto possui, ou seja, os saberes que os gregos possuem (HARTOG, 2014, p. 243).

Para além de identificar que o texto herodotidiano parte de saberes compartilhado, é necessário questioná-lo. Não se trata de questionar se as informações foram inventadas, mas entender que nenhum texto é inerte e sim inscrito entre um narrador e um destinatário. Os saberes estão implícitos no texto, entretanto, existem delimitações explícitas através do próprio narrador quando ele se espanta com uma estranheza, sublinha uma diferença ou explica uma ausência. Dessa maneira, a partir de uma leitura sistematizada elencando os procedimentos e modalidades, é possível reconhecer o que é esse conhecimento partilhado (HARTOG, 2014, p. 51).

Ao descrever o que é diferente, Heródoto utiliza-se, também, do método da inversão, o outro é o inverso do grego. É possível visualizar tal característica na seguinte passagem:

> Os egípcios têm, ao mesmo tempo, um clima diferenciado, apropriado a eles, e um rio que apresenta uma natureza diferente da dos demais rios, e a maioria de todas as coisas que estabeleceram em seus costumes e leis tem características contrárias às dos outros homens. Entre eles, as mulheres compram e vendem, enquanto os homens ficam em suas casas e trabalham tecelagem. Enquanto os outros tecem empurrando a trama do alto para baixo, os egípcios a empurram de baixo para cima. Os homens carregam os fardos sobre suas cabeças, enquanto as mulheres os carregam sobre os ombros. Enquanto as mulheres urinam em pé, os homens urinam acocorados. (...) Nenhuma mulher é sacerdotisa, nem de um deus masculino nem de um feminino, mas todos os homens são sacerdotes de todos os deuses (HERÓDOTO, *Histórias*, II, 35).

A passagem citada encontra-se no livro II de *Histórias* no momento em que Heródoto descreve os costumes egípcios. Apesar de o trecho exemplificar a técnica de inversão de Heródoto, é importante não atribuir a técnica para a obra inteira. Consonante, ainda, com Hartog (2014, p. 245-247), não podemos definir a etnografia herodotiana somente pela inversão, pois se assim fosse teríamos somente o inverso do grego e, portanto, um só νομός (o conjunto de leis e costumes que cada povo possui). Há, ademais, o uso da comparação e da analogia para fazer aproximações e explicar a alteridade.

Já na Antiguidade, Heródoto chamou atenção por sua extensa descrição sobre os costumes para além da Hélade, o que lhe conferiu o título de filobárbaro, ou seja, um amante dos estrangeiros (PLUTARCO, *Moralia*, 857a). Não nomeio o autor de tal maneira, entretanto, se retomarmos que ao falar do outro Heródoto fala muito sobre si, podemos inferir que o autor grego se reconhece em outros muito diversos. Acredito, então, que Heródoto é um cidadão polivalente, suas viagens proporcionaram uma experiência que o caracteriza como cidadão do mundo. Adicionado às suas viagens, tal como Rosaria Vignolo Munson (2014), penso que a origem do autor aqui analisado também influencia na sua visão sobre o mundo. Heródoto nasceu em Halicarnasso, uma cidade grega localizada na Ásia, que possuía uma população diversificada (havia na pólis lídios, persas e cários, por exemplo). Muson argumenta, também, que podemos supor a existência de casamentos com etnias diferentes nesta pólis no século V a.C, visto que há ocorrência de nomes cários (Pisindelis) e gregos (Artemísia) na dinastia que governou Halicarnasso. Isso posto, podemos inferir que, talvez seja por isso que Heródoto naturaliza as intersecções étnicas (MUNSON, 2014, p.347-348).

Todas essas informações são essenciais para que possamos analisar a representação das mulheres e homens nas sociedades gregas e persas nos conflitos que antecedem e acontecem durante as Guerras Greco-Persas no texto herodotiano. Pois, partindo de tais características, é possível identificar que seu discurso não é polarizado, isto é, não há uma divisão bipolar entre gregos e persas simbolizando uma disputa entre a liberdade grega e o despotismo persa (ARAUJO, 2018, p. 26). Os historiadores que se utilizam do modelo de polaridade para analisar *Histórias*, defendem a superioridade grega frente à depreciação de um inimigo comum e, consequentemente, acreditam que a obra legitima o surgimento de um Império Ateniense. Este capítulo afasta-se do modelo polarizado, acredito que tal concepção reproduz uma perspectiva *atenocentristra*, na qual Atenas é considerada a principal pólis grega.

Ao demonstrar mulheres de Esparta, Halicarnasso, Delfos, Pária e Corinto, tal quais as mulheres persas, atuando em âmbitos de conflito como conselheiras, influenciadoras e alertando conflitos que poderiam ocorrer, conseguimos ampliar nossas interpretações sobre o discurso herodotiano para além de uma perspectiva polarizada e perceber que Atenas era sim uma pólis importante, mas não era para Heródoto o resumo da sociedade helênica. Tentarei demonstrar tais aproximações nas análises de trechos da documentação textual.

OS IDEAIS DAS MULHERES GREGAS DE HERÓDOTO

Primeiramente, é preciso pontuar que não definirei o que era ser uma mulher grega ou uma mulher persa, mas sim os ideais e representações que lhes foram atribuídos por Heródoto quando elas se

relacionam com os homens de suas respectivas sociedades. Falaremos dos homens com quem as mulheres de Heródoto se relacionam, visto que eles são partícipes de uma mesma sociedade, assim, só conseguimos compreender a atuação feminina se a analisarmos em conjunto com a masculina. Além disso, não podemos esquecer que as relações sociais integram hierarquias que são, por vezes, baseadas na distinção dos sexos, dessa forma, as relações de gênero são também relações de poder (MATOS, 2006, p. 15). Complemento, ainda, que ser mulher ou ser homem na Antiguidade, ou em qualquer outro período, é algo heterogêneo e não monolítico. Não existiu/ existe somente uma maneira de ser (ou atividades que só possam ser feitas por apenas um gênero) quando estamos inseridos em uma comunidade, é necessário considerar a fluidez que a compõe e lembrar tudo que é praticado ali foi construído de maneira cultural e política.

Farei uma breve discussão sobre os indivíduos das sociedades investigadas, com um enfoque maior naqueles que habitaram a Hélade. Pois, mesmo quando Heródoto descreve o outro, neste caso, os persas, ele está refletindo sobre a sua identidade. Ao pensar no homem grego do período Clássico (século IV e V a.C.), Jean Pierre Vernant (1994) afirma que não é possível nos referirmos a eles no singular e é preciso considerar as suas múltiplas facetas, a saber:

> o grego cidadão, religioso, militar, econômico, doméstico, ouvinte e espectador, participante das diversas formas de convívio, um homem que, desde a infância até a idade adulta, segue um percurso obrigatório de provas e de etapas para se tornar homem no sentido pleno do termo, em conformidade com o ideal grego da realização do ser humano. (VERNANT, 1994, p.7)

De acordo com a pesquisadora Bárbara Alexandre Aniceto (2020), no percurso para tornar-se cidadão na Grécia Antiga a ascendência feminina possui notável importância, já que a base da cidadania praticada pelos homens do século VI e V a.C. está ancorada no papel reprodutor da mulher, principalmente, quando falamos da mulher ateniense (ANICETO, 2020, p. 72-73). Ainda em concordância com Aniceto, acredito que os universos femininos e masculinos estavam entrelaçados. Dessa maneira, é importante tentarmos compreender como os próprios antigos identificavam-se para conseguirmos apreender como as relações de gênero organizavam as funções sociais daquela sociedade, ou melhor, para apreender como Heródoto as representou.

Assim, iniciamos a reflexão sobre as identidades femininas e masculinas em Heródoto a partir do trecho presente no livro IV. No contexto da união entre os Saurómatas de origem grega e as Amazonas de origem cita, temos o seguinte relato:

> E elas lhes disseram o seguinte: "Nós não podemos habitar com vossas mulheres; pois os nossos costumes não são os mesmos que os delas. Nós atiramos com arco, lançamos dardos e cavalgamos, e não aprendemos os *trabalhos femininos*; enquanto vossas mulheres não fazem nada disso que enumeramos, mas *executam trabalhos femininos e permanecem em suas carroças, não saem à caça nem para qualquer outra atividade*. Então, nós não podemos concordar com aquelas. Mas se quiserdes nos ter como mulheres e se vós pensais que isso é o mais justo, ide até vossos pais, obtenhais a vossa parte dos bens e logo retornais, e nós habitaremos em nosso próprio território".
> Os jovens foram persuadidos e fizeram isso (HERÓDOTO, *Histórias*, IV, 114-115).

No trecho acima é possível visualizar como a técnica da inversão é realizada no discurso herodotiano para traduzir os comportamentos e saberes de outros povos para os gregos. Mas para além deste aspecto, o excerto pode nos mostrar um dos ideais gregos relacionados às mulheres e aos homens. Tal como na passagem já citada do livro II sobre os costumes egípcios, o autor exemplifica a alteridade através de diferenciações entre costumes e funções que eram tidas como masculinas ou femininas. No livro II podemos ressaltar a seguinte passagem representando o antipróprio grego: "Entre eles, as mulheres compram e vendem, enquanto os *homens ficam em suas casas e trabalham tecelagem*." (HERÓDOTO, *Histórias*, II, 35). No livro IV, Heródoto faz questão de enfatizar que as Amazonas não são como as Helenas ao explicitar: *"que vossas mulheres não fazem nada disso que enumeramos, mas executam trabalhos femininos e permanecem em suas carroças, não saem à caça nem para qualquer outra atividade"* (HERÓDOTO, *Histórias,* IV, 114-115). Portanto, em ambos os casos, o demarcador de gênero associa a casa à mulher grega. Era esperado que ela trabalhasse com tecelagem enquanto o homem iria para caça ou faria qualquer outro trabalho.

Se considerássemos somente essa passagem para compreender como as gregas se comportavam de acordo com a obra herodotiana, talvez, concluíssemos que Heródoto, entendia seus papéis como algo semelhante ao ideal de μέλισσα, ou seja, a esposa que zelava pelo οἶκος (ANDRADE, 2001). O modelo de μέλισσα (mulher-abelha) é um contraposto ao da γένος γυναῖκον (raça das mulheres). Esses ideais surgem, respectivamente, um no mito difundido por Hesíodo e o outro no mito criado por Semônides de Amorgos, ao classificarem as mulheres de acordo com tipos de animais em suas obras. Embora Heródoto não

utilize o termo μέλισσα em sua obra, é possível, através de suas descrições, encontrar referências a esse ideal. Porém, isso não significa que o autor só se utilize deste ideal durante toda a sua obra, encontramos também contradições a ele. Ao analisar *Histórias* por inteira, podemos observar que Heródoto representa, diversas vezes, o feminino atuando em diferentes âmbitos sociais e políticos que não correspondem somente ao οἶκος (entre gregas e persas, catalogueі 44 casos, porém, se fossemos considerar outras etnias o número, certamente, seria maior).

Dessa maneira, inferimos que, talvez, a ênfase no que as mulheres dos Saurómatas não faziam e o antipróprio representado através dos costumes egípcios sejam demonstrações do ideal grego que deveria ser seguido ou a expectativa de como as mulheres deveriam agir, e não necessariamente comportamentos que ocorriam em sua sociedade. Já a recorrência do feminino em ambientes bélicos aconselhando seus maridos em seu discurso teria, portanto, a função de mostrar a representação de outro tipo de ideal em que as atividades de homens e mulheres se complementavam.

Há essa oposição entre modelos esperados ao feminino no livro IV (HERÓDOTO, *Histórias*, IV, 162), um dos casos presesentes na subdivisão *Mulheres que atuam em conflito por conta própria: conselheiras e alerta de conflitos* da catologação que realizei (TORRES, 2021, p. 87-150). No capítulo 162 deste livro, há uma passagem sobre Feretima, mãe de Arscesilau, o governante de Cirene, uma colônia grega localizada no Norte da África que foi abalada por conflitos internos. Heródoto menciona que, por conta de seu filho, Feretima tinha privilégios em Cirene, administrava os demais assuntos da pólis e possuía um assento no Conselho (HERÓDOTO, *Histórias*, IV, 165). Sabendo dos conflitos que

permeavam essa pólis e com objetivo de retomar seu poder e do filho, ao chegar à corte de Salamina, a mulher solicita a Evelton, governante grego local, um exército que os conduzisse até sua pólis de origem:

> e Evelton dava-lhe tudo, exceto um exército. E quando ela recebia o que lhe era dado, ela dizia que isso era belo e aquilo era mais belo, e ela lhe pedia para que lhe desse um exército. E ela no momento em que recebia cada presente, dizia também isso, e finalmente, Evelton lhe enviou um presente: *um fuso de ouro e uma roca*, e deu-lhe ainda algodão; e depois disso Feretima disse novamente a mesma frase, e Evelton disse-lhe *que as mulheres recebem presentes desse tipo, mas não um exército* (HERÓDOTO*, Histórias*, IV, 162).

Algumas considerações precisam ser feitas a respeito do trecho acima. De acordo com Carmem Leal Soares, os presentes recebidos por Feretima representam as atividades que eram desenvolvidas pelo sexo feminino no universo grego, a saber, fiar e tecer. A resposta do governante de Salamina tem como função mostrar qual era o lugar que uma mulher grega poderia ocupar. O fato de o fuso ser de ouro é um detalhe importante, uma vez que, segundo Soares, representa sua distinção social e indica que Evelton lhe diz que, apesar de ser uma rainha, isso não a distingue de suas compatriotas (SOARES, 2007, p. 153).

Em um primeiro momento, o caso parece reproduzir o mesmo ideal que as Amazonas relacionam às Helenas no trecho já analisado (HERÓDOTO, *Histórias,* IV, 114-115), porém o decorrer da história nos mostra o quanto é necessário cautela na análise do discurso herodotiano para que não haja generalizações e análises de caráter simplista. Com a morte de seu filho, Feretima foge e recorre a Ariandes, no Egito, localidade que estava sob domínio persa. A rainha-mãe conta-lhe que seu filho havia sido morto por ser simpatizante dos medos, Arcesilau havia entregado Cirene a Cambises (530- 522 a.C), o Grande Rei persa.

Sabendo que Ariandes era um representante do poderio persa (um sátrapa), ela lhe solicita um exército para ir a Barces, região localizada na Líbia, para vingar-se daqueles que mataram seu filho. O seu pedido é concedido com o envio de uma infantaria e a frota naval disponível no Egito. Apesar de Heródoto mencionar que havia também um interesse por parte do sátrapa em submeter à Líbia (HERÓDOTO, *Histórias,* IV, 167), concordo com Soares, no sentido que há diversas motivações políticas que permeiam a história da rainha grega, acrescento que, mesmo que houvesse outros interesses ao lhe conferirem um exército, é através da representação da atuação feminina que o objetivo é alcançado. O caso mostra ainda que Ferentima, como mãe do governante de Cirene, tinha grande influência para realizar negociações.

De igual modo, a morte de Ferentima merece atenção. Após a rainha-mãe identificar aqueles dentre os barceus que eram mais culpados pela morte do filho, ela os empalou e cortou os seios de suas mulheres, pendurando-os juntos aos corpos de seus maridos ao redor da muralha. Novamente, se analisássemos somente esse trecho, consideraríamos que o discurso herodotiano representa as mulheres como vingativas e relacionadas ao excesso. Porém, ao considerar uma amplitude de casos, não acredito que Heródoto adjetive as mulheres somente de maneira negativa, nem que Ferertima seja uma amostra de barbarização progressiva da mulher grega. Argumentar apenas que a imagem da mulher grega está sendo qualificada como bárbara, já que não cumpre com um dos ideais esperados, é recorrer a uma análise com falhas. Tendo em vista que Heródoto é um cidadão do mundo e que se reconhece em outros tão diversos, acreditamos que a sua característica polivalente é exaltada nesses momentos, nos quais vemos mulheres

gregas e persas sendo representadas de maneira similar, já que em alguns momentos a característica de vingança também é relacionada às persas.

O caso de Feretima mostra ainda a heterogeneidade de papéis que a mulher grega poderia possuir, pois, além de mostrar ao governante de Salamina que nem todas as mulheres somente fiam e tecem, Feretima ocupava um lugar no Conselho e administrava uma pólis. Há também o caso de Artemísia no Livro VII (HERÓDOTO, *Histórias,* VII, 99), uma mulher de origem Cária, que governa e comanda navios nas Guerras Greco-Pérsicas como aliada dos persas após a morte de seu marido. Artemísia, tal como Ferentima, compõe a subdivisão de *Mulheres que atuam em conflito por conta própria: conselheiras e alerta de conflitos*, além de comandar cinco navios em uma das batalhas contra os persas, ela aconselha o rei dos reis[3], Xerxes (486-465 a.C.), sobre como deveria agir perante as solicitações de Mardônio, comandante persa, para negociações com a Hélade após a batalha de Salamina:

> "Agora eu lhe pergunto, vendo que você me aconselhou corretamente contra a última batalha marinha, aconselhe-me sobre qual das duas coisas seria a melhor para eu fazer." Quando lhe foi pedido o conselho, ela respondeu: "É difícil, Ó Rei, responder seu apelo por conselho dizendo qual é o melhor, mas no atual desenrolar da situação eu penso ser melhor que você marche de volta e que Mardônio, se deseja e promete fazer o que disse, seja deixado aqui com aqueles que ele desejar. Para que ele se subjugar aqueles que oferece subjugar e prosperar em seu planejamento, a conquista, Senhor, é sua desde que serão seus servos que o conquistaram. Se, por outro lado, o resultado for contrário à expectativa de Mardônio, não seria um grande infortúnio, contanto que você e toda sua família estejam seguros; De

[3] A fim de manter uma terminologia mais adequada a dinastia Aquemênida, ao me referenciar aos governantes persas utiliza a nomenclatura "Rei dos Reis", tradução de *Xšâyathiya Xšâyathiyânâm* (termo presente nas inscrições Aquemênidas) (PINTO, 2018, P.5-20).

> forma que enquanto você e os membros da sua família estão a salvo, os gregos terão que lutar pelas suas vidas muitas vezes. Quanto a Mardônio, se qualquer desastre recair sobre ele, não nos importa muito, nem irá qualquer vitória dos gregos ser uma vitória real, uma vez que eles matariam apenas um servo seu. Quanto a você, estará marchando para casa após queimar Atenas, ato o qual representa o propósito da sua expedição." (HERÓDOTO, *Histórias,* VIII, 102).

O conselho relatado no excerto acima é recebido positivamente pelo rei dos reis Xerxes, o qual decide seguir o que lhe foi recomendado pela governante de Halicarnasso. Ou seja, além de possuir destaque na descrição de tropas durante a Guerra, Heródoto representa Artemísia como conselheira de um rei dos reis persa. O caso não é uma excessão, visto que, durante a sua narrativa Heródoto representa outras mulheres da mesma maneira, sejam gregas ou persas – há momentos, por exemplo, em que Atossa, filha do rei dos reis Ciro (559-530 a.C.) e esposa do rei dos reis Dario (522-486 a.C.), aconselha seu marido como deveria agir em momentos de conflitos (HERÓDOTO, *Histórias,* III, 133-134).

De acordo com Lynett Mitchell, as mulheres governantes da Grécia Arcaica e Clássica foram personagens importantes não só em suas próprias famílias e comunidades, mas também parte de um fenômeno maior da *basileia*, o qual não era apenas característico do período helenístico e macedônico, mas algo que estava enraizado na cultura política grega (MITCHELL, 2012, p. 3). Consonante com Mitchell, acredito que seja importante pontuar que ambas as mulheres analisadas atuam em *Histórias* em um âmbito persa, mas não podemos esquecer que tanto Cirene como Halicarnasso eram colônias gregas (MITCHELL, 2012, p. 3). Ou seja, isso nos mostra possibilidades de atuação no mundo grego, não tão comuns, mas existentes. Ademais, assim como a historiadora defende, mesmo que as histórias relacionadas às tiranias

sejam referentes ao século VI a.C., acreditamos que elas mostrem perspectivas de lugares os quais as mulheres poderiam ou não ocupar também no século V a.C., período em que o dito primeiro historiador compôs sua obra.

Para além de dessas duas mulheres que governaram poleis gregas, através da catalogação da documentação herodotiana, percebe-se que a maioria das mulheres gregas que atuam como alertas de conflitos, conselheiras ou atuam diretamente em conflitos são em sua maioria esposas ou filhas de governantes de poleis gregas ou sacerdotisas. Sobre a ligação direta com governantes na posição de esposa ou filha, o mesmo ocorre entre as persas que estão no nosso catálogo. Há apenas duas mulheres que são escravas e tal como as esposas ou filhas atuam como conselheiras, sendo uma delas grega de origem Pária e outra de origem persa sem localidade especificada. Há ainda que pontuar que essas mulheres gregas são de poleis variadas, a saber: Corinto, Esparta, Atenas, Cirene, Samos, Pária e Macedônia.

As sacerdotisas responsáveis por profetizar as palavras dos deuses configuram outra categoria importante que aparece constantemente em *Histórias*, tendo como principal representante a sacerdotisa Pítia do oráculo de Delfos. Embora Heródoto mencione outras sacerdotisas, a Pítia é a que aparece como mais confiável (HERÓDOTO, *Histórias,* I, 48), sua confiabilidade pode estar relacionada também à sua localização, já que, de acordo com Herbert William Park, a tradição grega associava Delfos ao centro da Terra nos mapas da época (PARK, 1956). Segundo Andrade (2020, p. 122), a dimensão religiosa como um locus da agência política e das práticas sociais na sociedade políade é pouco estudada. Diante disso, limitamo-nos a abranger uma esfera importante, lugar no qual os assuntos políticos, econômicos e jurídicos também eram

formulados, esse aspecto é bem visível em Heródoto, visto que a Pítia aconselha homens em diferentes âmbitos, a saber, como agir em um momento de guerra, recomendações de expansão de terra e conselhos sobre atitudes que eram consideradas corretas na Hélade (TORRES, 2020, p. 171-174).

A partir da discussão proposta sobre as relações de gênero no âmbito grego, ressalto que a atuação do feminino em Heródoto está estritamente relacionada com a manutenção da ordem política e social das poleis e da Pérsia (como veremos adiante). Como filhas e esposas de governantes, essas mulheres, segundo o discurso herodotiano, poderiam influenciar em decisões e atuar em ambientes políticos. Ou seja, essas categorias de mulheres com status elevado atuavam em esferas políticas junto a seus maridos ou pais. Há apenas dois grupos de esposas atenienses que não sabemos se possuíam status elevado (HERÓDOTO, *Histórias,* V, 87; IX, 5) e dois casos de escravas uma de origem grega, a saber, da Pária (HERÓDOTO, *Histórias*, VI, 134-135) e uma persa sem localidade especificada (HERÓDOTO, *Histórias,* I, 112), mas que são representadas atuando tal como as mulheres de status elevado junto a personagens masculinos.

Coaduno com Aniceto ao sugerir que Aristófanes transcende a dualidade de ideais esperados das mulheres atenienses, quais sejam os modelos já citados, a γένος γυναῖκον (raça das mulheres) e a μέλισσα (a mulher-abelha). Quando Aristófanes demonstra a importância do feminino para a perpetuação da pólis e suas relações democráticas, ele transcende esses ideais, pois representa as mulheres como portadoras de soluções para os problemas citadinos (ANICETO, 2020, p. 114-115). Visualizo essa característica também em Heródoto, pois o autor grego, apesar de por vezes recorrer a contradições, como demonstrado neste

tópico, expõe as esposas e filhas atuando em âmbitos políticos. São as mulheres de Heródoto que trazem soluções de problemas, aconselham e atuam para ajudar seus maridos, filhos ou governantes a manter a ordem social e política.

AS MULHERES PERSAS DE HERÓDOTO: ANÁLISES POSSÍVEIS

Da mesma maneira que, ao pensarmos as mulheres e os homens gregos, precisamos ter em mente que estamos nos referindo a uma pluralidade de categorias relacionadas aos femininos e masculinos, devemos também estar imbuídos das mesmas considerações ao analisar a sociedade persa. Há uma probabilidade maior de recorrermos a generalizações quando analisamos um povo sobre o qual temos à disposição um número menor de informações (SANCISI-WEERDENBURG, 1983, p. 20-21). Por isso, enfatizamos que o relato que possuímos sobre os persas derivam em sua grande maioria de documentações textuais gregas e, portanto, são seleções e representações do que os gregos queriam mostrar sobre o outro aos seus conterrâneos helenos e como entendiam a si mesmos (BROSIUS, 1998, p. 2-3).

Ao catalogar as mulheres gregas e persas em âmbitos de conflitos, percebe-se que há uma quantidade maior de casos de gregas em relação às persas. O catálogo que realizei não tem como objetivo quantificar o número de gregas e persas que são representadas por Heródoto, mas organizar seu discurso, a fim de, facilitar a visualização, bem como para saber quem são essas mulheres e como elas são representadas junto aos personagens masculinos próximos delas. Dessa maneira, pouco importa se há mais gregas do que persas, uma vez que, quando há o relato de

persas atuando no âmbito bélico e político, elas são representadas agindo da mesma maneira que as helenas.

Ainda sobre a presença de mais gregas do que persas em *Histórias* há algumas observações importantes: Heródoto é um cidadão grego, logo, não nos surpreende ao notar que haja uma maior quantidade de personagens helenos do que de outras etnias. Uma segunda questão que pode ter influenciado em sua narrativa diz respeito a poucos registros Aquemênidas que relatem a presença de mulheres, o que torna o relato herodotiano sobre essas mulheres baseado, principalmente, na oralidade.

De acordo com Heleen Sancisi-Weednburg, as inscrições reais Aquemênidas não mencionam mulheres mortais, citam apenas a deusa Anahita. Porém, o passado mitológico da deusa e suas funções são muito enigmáticos, logo, seria difícil rastrear aspectos da posição da mulher na sociedade iraniana a partir da sua imagem. Conforme Sancisi-Weednburg ainda, nas figuras de Persépolis as imagens femininas também estão ausentes. Há apenas algumas menções às mulheres na administração do palácio de Persépolis, assim como em algumas das tabuinhas da mesma localidade, as quais informam porções de mantimentos extras para trabalhadoras após o parto como forma de prêmios. Percebe-se que essas porções possuem variações: as mães com bebês do sexo masculino recebiam o dobro do valor do que aquelas que deram à luz a bebês do sexo feminino (SANCISI-WEERDENBURG, 1983, p. 22-23). No entanto, a historiadora Irene Madreiter ressalta que, não há indícios que as meninas eram mortas, visto que os números registrados nas tabuinhas mostram que havia um equilíbrio entre bebês de ambos os sexos (MADREITER, 2021, p. 5).

Concordamos com o historiador Lloyd Llewellyn-Jones ao pontuar em seu livro que a ausência da imagem da mulher persa nas artes oficiais do palácio não deve ser confundida com uma reclusão social das esposas à sociedade. Para Llewellyn-Jones, a questão pode ser explicada através da relação de visibilidade e honra social. Por esse motivo, as mulheres não seriam vistas tão facilmente na vida real e em obras artísticas de grande escala (LLEWELLYN-JONES, 2013, p. 104). Se não temos relatos persas que discutem os ideais que eram esperados às atitudes femininas, como relacionar essa ausência à honra social? Acreditamos que as mulheres persas circulavam em suas sociedades, porém, ressaltamos que é preciso ter cuidado para não atribuirmos ao passado informações que os documentos não nos fornecem.

Segundo Pierre Briant, a invisibilidade das imagens de mulheres na arte da corte persa e nas inscrições oficiais não é algo surpreendente, visto que esses registros relacionam-se a propagandas dos governos (BRIANT, 2002, p. 285). Otávio Luiz Vieira Pinto (2018) complementa que a história oficial do Oriente Próximo é uma narrativa da retórica de poder, de vitórias e feitos do rei dos reis, logo, a imagem do Grande Rei deveria sobressair (PINTO, 2018, p. 9). Portanto, talvez, seja por isso que suas esposas, mães e filhas não tenham sido retratadas nas inscrições reais. Ainda sim, existem alguns selos e pedras preciosas que retratam imagens de princesas na corte Aquemênidas (BRIANT, 2002, p. 285-286) e, através das informações das tabuinhas de Persépolis, é possível rastrear algumas percepções sobre as mulheres persas (MADREITER, 2021, p. 1121-1137).

Ao discurtir sobre diferentes sociedades, é necessário distinguir suas particularidades para que possamos evitar generalizações e preconcepções. Dessa maneira, não é meu objetivo aqui descredibilizar

a narrativa herodotiana ou como ele representou as mulheres e os homens da sociedade persa, apenas contextualizar que as informações que temos sobre os persas são representações gregas e representações herodotianas e que, portanto, também não dizem respeito sobre o que todos os indivíduos da Hélade pensavam sobre esse povo.

Ao descrever a história do Império persa e sua formação, Heródoto retrata os costumes mostrando o que era esperado dos homens. No entanto, ao fazer tais afirmações conseguimos entender o que era esperado também das mulheres, portanto, vemos o caráter relacional nas seguintes observações:

> (...) Além disso, têm relações sexuais com os meninos, porque aprenderam isso com os helenos. E casam-se cada um deles, com muitas mulheres legítimas e ainda adquirem muito mais concubinas.
> E a bravura própria é aprovada, depois ser corajoso em combate. O que é recebido favoravelmente é ter muitos filhos; para aquele que mostra a maior quantidade deles, o rei lhe envia presentes todo ano; consideram que a quantidade é um tipo de força. Educam seus filhos, começando a partir dos 5 anos até os 20 para somente três coisas: cavalgar, usar arco e flecha e dizer a verdade. Antes de atingirem os 5 anos de idade, não são levados à vista do pai, mas vivem com as mulheres; fazem isso assim, por causa disto: para que, se eles morrerem durante a criação, nenhum desgosto recaia sobre o pai.
> Louvo esse costume (HERÓDOTO, *Histórias*, I, 135-137).

Conseguimos identificar alguns aspectos importantes sobre relações de gênero, a partir do trecho citado. Primeiramente, não sabemos se os persas realmente aprenderam com os helenos o costume de ter relações sexuais com os meninos, ou se essa é uma reflexão do autor grego sobre seus próprios costumes. Independentemente, a relação sexual de homens com os meninos mais jovens mostra um caráter hierárquico da sociedade.

Em relação à posse de muitas mulheres e concubinas, Heródoto menciona esse costume algumas vezes durante sua obra: ao descrever uma das versões da razão pela qual os persas invadiram o Egito, são mencionadas as várias mulheres e concubinas de Ciro (HERÓDOTO, *Histórias*, III, 2-3); ao narrar como Dario tornou-se rei dos reis coloca como protagonista uma das esposas do falso rei como responsável por desmascará-lo e comenta sobre a relação de Dario com as suas outras esposas (HERÓDOTO, *Histórias*, III, 68); e no momento que narra a declaração oficial de Dario como rei dos reis da Pérsia e de seus territórios, menciona o nome das esposas que estavam casadas com o governante anterior e que agora seriam as suas esposas (HERÓDOTO, *Histórias*, III, 88), a ênfase em possuir muitas mulheres pode ser interpretada como uma estratégia para ilustrar a onipotência do governante. Já que possuir muitas mulheres demonstra a imagem de um governante sexualmente ativo que é capaz de gerar muitos filhos (MADREITER, 2021, p. 10), uma das virtudes masculinas que, de acordo com Heródoto, é valorizada pelos persas.

Ao relacionar a quantidade de mulheres que os reis dos reis persas poderiam possuir com a passagem "Antes de atingirem os 5 anos de idade, não são levados à vista do pai, mas vivem com as mulheres" (HERÓDOTO, *Histórias*, I, 135-137), muitos historiadores questionam a existência do *harém* no período Aquemênida. Concordo com a assirióloga Agnès Garcia-Ventura ao argumentar que todas as palavras possuem conotações, porém que podemos evitar o uso daquelas que são mais carregadas, tal como *harém* que atribui uma imagem sexual ao feminino (VENTURA-GARCIA, 2016, p. 13-15). Bahrani (2001, p.16) complementa que o uso do *harém* como instituição da Antiguidade denota uma concepção orientalista definida por Edward Said, na qual os

estudiosos consideram o Oriente Próximo como um mundo estático e imutável. Levando em conta as acepções e com o intuito de abarcar a heterogeneidade das esposas, não utilizo tal conceito nas análises das mulheres persas.

Além de possuir muitos filhos, o autor heleno cita a bravura e a coragem em combate como virtudes esperadas de um homem persa. Neste aspecto, é interessante notar que, em alguns momentos ao longo das *Histórias*, Heródoto utiliza-se da contraposição com o sexo feminino para mostrar que o persa não tinha um bom desempenho em ambientes bélicos. O interessante é que o autor não expõe esses comentários como a sua opinião, mas como se os personagens persas que estão presentes no relato que tivessem falado daquela maneira (HERÓDOTO, *Histórias*, VIII, 88; IX, 20; IX, 107). Considerando que sua obra foi apresentada ao público grego, instiga qual teria sido a função de menosprezar a imagem da mulher e ao mesmo tempo mostrá-la como possuidora de tamanha influência nos ambientes bélicos. Dessa maneira, acredito que Heródoto diferencia como os homens gregos e os homens persas entendiam suas sociedades, pois, enquanto os persas relacionam o fato de ser uma mulher como algo inferior, não identifico essa correspondência nas falas de homens gregos. Assim, essa contradição em representar mulheres detendo influência no ambiente bélico persa e aconselhando homens como agir, pode ser exemplificada no trecho:

> "– Ó rei, com tanto poder que tens, permaneces quieto, nem acrescentando nenhum povo nem aumentando o poder dos persas. E isso é natural a um homem jovem, senhor de grandiosas riquezas, mostrar que está realizando um feito admirável, a fim de que os persas percebam que são governados por um homem. Realizar essas coisas te conduzirá para dois pontos interessantes: um ponto é que os persas saberão que eles têm um homem que está à frente

> deles, e outro ponto é que estando extenuados pela guerra não terão tempo livre para revoltarem-se contra ti" (HERÓDOTO, *Histórias*, III, 134).

O excerto refere-se ao diálogo de Atossa com seu esposo e Grande Rei da Pérsia, Dario, em um momento em que ela tenta persuadi-lo a invadir a Grécia. Além do aspecto de superioridade e poder que deveria ser sempre lembrado àqueles que estivessem dominados, duas outras questões precisam ser ressaltadas: um primeiro fato é o local que a esposa se insere como conselheira, aquela que incentiva o rei a expandir seu território e aquela que traz a solução de possíveis problemas. Um segundo aspecto refere-se à demarcação de gênero e ênfase da masculinidade na passagem quando Atossa diz que somente se aumentar seu território o rei será visto por seu povo como um homem.

Assim como Artemísia, Atossa diz a um homem o que fazer em um ambiente que não era considerado feminino. Mesmo com status social menos elevado temos mulheres realizando a mesma função social. No livro I, por exemplo, Astíages, rei Medo, tem um sonho que, segundo a interpretação dos magos, significaria que seu neto assumiria o seu lugar no trono. O rei pede para um de seus familiares, Hárpago, levar o menino e encontrar uma maneira de matá-lo. Hárpago, não tendo coragem de matar o menino de sua família, entrega-o a um boiadeiro, e, sem lhe falar a identidade da criança, pede que a deixe no lugar mais ermo para que morra o mais rápido possível. O boiadeiro descobre, em determinado momento, que o menino é neto de Astíages. Como o boiadeiro coabitava com uma escrava de nome Cino, que também estava grávida, decide contar à mulher o ocorrido:

> Assim que o boiadeiro disse isso, ele o descobriu e o mostrou para sua mulher. Quando ela viu que a criancinha era grande e de bela aparência,

> chorando e tocando os joelhos do marido, pediu-lhe que por arte alguma o matasse. E ele lhe disse que não era capaz de agir de outra maneira que essa mesma; pois Hárpago viria para observar e inspecionar sua ação, e que, se ele não visse a ordem cumprida, ele mesmo morreria do pior modo possível. Então, como ela não persuadiu o seu marido, pela segunda vez, a mulher disse o seguinte: "Visto que desse modo não sou capaz de te persuadir a não abandona-lo, tu faze isto: então, se há completa necessidade de que ele seja visto exposto aos animais selvagens, pois eu também dei à luz e pari um que já estava morto, leva-o para ser exposto e a criança da filha de Astíages, como fosse nossa, vamos criar. E assim tu não serás condenado por ter cometido uma injustiça contra teus senhores, nem teremos mal deliberado sobre os assuntos; pois a que está morta terá um funeral régio e o que sobreviveu não terá a vida destruída"(HERÓDOTO, *Histórias*, I, 112).

A escrava é responsável por salvar a vida de Ciro, futuro rei dos reis persa que foi responsável pela expansão do império, o qual seus sucessores dariam continuidade até a tentativa de conquista da Hélade (HERÓDOTO, *Histórias*, I, 108). Portanto, mais uma vez, uma mulher é representada em um papel social importante e que terá impactos em suas respectivas sociedades.

Feretima pede um exército para concretizar seus objetivos. Artemísia governa uma pólis, comanda parte das tropas na Guerra de gregos e persas e aconselha o Grande Rei Xerxes. Pítia é a mulher mais citada durante oito dos nove livros de Heródoto aconselhando homens em suas decisões, Atossa é detentora de influência na corte persa e aconselha Dario a expandir seu território. Cino é responsável por salvar a vida de um dos principais rei dos reis persas. Essas e outras mulheres, gregas ou persas, são representadas por Heródoto atuando em momentos específicos e cruciais no desenrolar das Guerras Greco-Pérsicas.

Histórias foi dividida no século I a.C., logo, quando foi composta por Heródoto, não foi pensada de maneira contínua e, talvez por isso, possua tantas retomadas de tipos de comportamentos. Independente se as mulheres gregas e persas que o autor grego relata existiram ou não, acreditamos que o discurso herodotiano não pode ser deslocado de seu tempo. Dessa maneira, ao interpretar sua obra e contextualizá-la no espaço-tempo, é possível refletirmos sobre como um viajante cosmopolita do mundo antigo ouviu, viu e relatou o que considerava importante em sua sociedade.

Assim, apesar de termos duas escravas que integram o catálogo, a maioria das mulheres que analiso são esposas ou filhas de tiranos, do rei dos reis ou de algum personagem masculino que possui uma posição social elevada na comunidade que estava inserido. Acredito que, quando as mulheres possuem um status privilegiado, Heródoto considera que é função delas auxiliar o homem a governar e tomar decisões corretas. Dessa maneira, apesar de nos mostrar que há ideais distintos sobre o que as sociedades gregas e persas esperam que seja cumprido pelas mulheres, Heródoto ultrapassa a concepção de μέλισσα e considera que a boa esposa não é aquela que é zelosa do οἶκος, mas sim aquela que ajuda na manutenção da ordem social e política da sociedade em momentos de crise e guerras.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

CÍCERO. *De Legibus.* Ed. Georges de Plinval. Paris: Les Belles Lettres, 1959.

HERÓDOTO. *Livro I*. Tradução, introdução e notas Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015.

HERÓDOTO. *Livro II*. Tradução, introdução e notas Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: EDIPRO, 2016.

HERÓDOTO. *Livro III*. Tradução, introdução e notas Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: EDIPRO, 2017.

HERÓDOTO. *The Persians Wars. Book V-VII*. Translated by Anthony D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1922.

HERÓDOTO. *Livro IV*. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: EDIPRO, 2019.

HERÓDOTO. *Livro V*. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: EDIPRO, 2020.

HERÓDOTO. *The Persians Wars. Book V-VII*. Trans. Anthony D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1922.

HERÓDOTO. *The Persians Wars. Book VIII-IX*. Trans. Anthony D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1922.

PLUTARCO. *Da Malícia de Heródoto, 868ª*. Estudo, tradução e notas de M. A. de O. Silva. São Paulo: Edusp, 2012.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M. M de. *A "cidade das mulheres": cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica.* Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

ANDRADE, M. M. de. Palavra de Mulher: sobre a "voz das mulheres" e a história grega antiga. *Revista Brasileira de História*, vol. 40, 2020, p. 119-140.

ANICETO, B. A. *Pela Abstinência do Falo: um estudo das esposas atenienses na Comédia Antiga.* Curitiba: CRV, 2020.

BAHRANI, Z. *Women of Babylon: Gender and Representation in Mesopotamia*. Londres: Routledge, 2001.

BRIANT, P. *From Cyrus to Alexander: a history of the Persian Empire*. Penn State Press, 2002.

BROSIUS, M. *Women in Ancient Persia*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

CUCHET, V.S. Cidadãos e cidadãs na cidade grega clássica. Onde atua o gênero?. *Tempo*, vol. 21, 2015, p. 281-300.

HILL COLLINS, P., BILGE, S. *Intersectionality*. Malden, MA: Polity Press, 2016.

MATOS, M. I. S. História, mulher e poder: da invisibilidade ao gênero. In: SILVA, G. V.; NADER, M.B.; FRANCO, S.P. (Orgs.). *História, mulher e poder*. Vitória: EDUFES, 2006.

HARTOG, F. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LLEWELLYN-JONES, L. *King and Court in Ancient Persia 559 to 331 BCE*. Edinburgh University Press, 2013.

MADREITER, I. Gender and Sex. *A companion to the Achaemenid Persian Empire*, v. 2, 2021, p. 1121-1137.

MUNSON, R. V Herodotus and ethnicity. In: MCINERNEY, J.(Ed.). *A companion to ethnicity in the ancient Mediterranean*. Oxford: WileyBlackwell, 2014, p. 347-348.

PARKE, Herbert William; WORMELL, Donald Ernest Wilson. *The Delphic Oracle: Vol. 1.The History*. Blackwell: Oxford, 1956.

PINTO, O. L. V. Um Conto tão Antigo como o Tempo. Construção do Passado e Ideologia Imperial na Pérsia Sassânida. *OPSIS*, v. 18, n. 1, 2018, p. 5-20.

RAAFLAUB, K.A. Philosophy, Science, politics: Herodotus and the intellectual trends of his time. In: PRIESTLEY, J,; ZALI, V. (Eds.). *Brill's Companion to Classical Reception. volume 6: Brill's Companion to the Reception of Herodotus in Antiquity and Beyond.* Boston: Brill, 2016, p. 149-186.

ROCHA DA SILVA, T. *Gender studies in Brazil and new possibilities for Ancient History* (No prelo).

SANCISI-WEERDENBURG, Heleen. Exit Atossa: images of women in Greek historiography on Persia. *Oxford readings in Classical studies. Herodotus*, vol. 2, 1983, p. 135-149.

SILVA, M. A. *Histórias*. Tradução, introdução e notas de Heródoto. São Paulo: EDIPRO, 2015.

SOARES, C. L. Fronteiras geo-culturais do mundo antigo na obra de Heródoto: código de vida feminino versus código de vida masculino. *Cadmo*, vol. 17, 2007, p. 143-158.

TORRES, I. C. Representação e poder: a mulher que falou através de Apolo em Histórias de Heródoto. *Mare Nostrum*, vol. 11, n. 1, 2020, p. 159-178.

TORRES, I. C. *A Representação do Feminino em Heródoto no Âmbito das Guerras: as conselheiras gregas e persas (século VI e V a.C.).* Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade Estadual Paulista – UNESP/*campus* de Franca, 2021.

VENTURA-GARCIA, A. Defining Collectives: Materialising and Recording the Sumerian Workforce in the Third Dynasty of Ur. In: HILGERT, M. (Ed.). *Understanding Material Text Cultures: A Multidisciplinary View*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016, p. 13-15.

O FEMININO COMO PROBLEMA: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA *MEDÉIA* DE EURÍPIDES

Matheus Barros da Silva

INTRODUÇÃO

O presente capítulo tem o seguinte objetivo: construir uma análise sobre a representação da mulher na Grécia antiga a partir de uma leitura da tragédia *Medéia* de Eurípides (encenada em 431[1], na Grande Dionisíaca)[2]. Nesse momento introdutório cabe alguns esclarecimentos acerca de pontos que serão desenvolvidos nas páginas que se seguem. Indico parte do título que está proposto: o feminino como *problema*[3]. Falar, aqui, em problema, é trazer à baila uma tensão, um impasse. É indicar uma contínua aporia, e que por essa condição faz perpetuar uma clivagem. O *problema*, como aqui é conceituado, parafraseando Theodor Adorno (1973), é como uma cicatriz, ele é incontornável, e, portanto, deve ser levado em conta na significação do todo que faz parte[4]. Serei mais concreto: parto da tese de que a mulher era percebida, na Grécia

[1] Todas as referências cronológicas são AEC.

[2] Embora ao longo da exposição seja mencionada "Grécia antiga", estou ciente da complexidade que a fórmula carrega. Assim, seria mais preciso falar em "Atenas antiga", por dois motivos: 1) do conjunto das póleis gregas, Atenas é aquela que apresenta o maior conjunto de documentação; 2) particularmente, no que diz respeito ao estudo aqui empreendido, trata-se de pensar o feminino em um universo singular, a pólis de Atenas, ainda que em relação a algumas conclusões creio na possibilidade de universalização para o contexto geral helênico. Assim, no decorrer das páginas, "Grécia antiga" e "Atenas" são pensados como relativos sinônimos, salvo quando expressamente especificado. Uma outra ressalva, é importante pontuar que não será realizada uma exaustiva consideração sobre o drama de Eurípides, e sim uma reflexão que tem como foco determinados conjuntos de versos que permitam a construção da interpretação a qual me proponho.

[3] Quando for do interesse do autor chamar a atenção para uma palavra, ela será posta em itálico.

[4] Theodor Adorno em *Philosophische: Terminologie* (1973) dizia, "todo termo filosófico é a cicatriz de um problema irresolvido".

antiga, como algo a um só tempo necessário à organização social e elemento disruptivo. Procurarei demostrar, a partir da representação da mulher contida no drama *Medéia*, que o feminino ao mesmo tempo que é parte constitutiva da pólis, é um objeto que deve ser, por seu caráter perigoso, classificado e ordenado a partir de uma representação social e ideologia androcêntricas[5].

Não obstante, é imperioso apontar que aquilo que se entende por *feminino* não é necessariamente a mulher concretamente compreendida, que vivia seu cotidiano na Grécia antiga. A sociedade grega é composta por uma pluralidade de grupos e atores sociais, que exercem posições, funções e práticas sociais as mais diversas[6] (KATZ, 2002, p. 160). Interessa-me, sobretudo, pensar a tragédia *Medéia* tendo em mente aquele grupo de mulheres consideradas atenienses legítimas[7]. A exposição se move no terreno do arcabouço das representações sobre o feminino que inscrevem a mulher no seio da formação social grega a partir de uma configuração específica: que atribui à mulher funções sociais e lugares específicos a partir de um corte epistemológico, político e cultural masculino. Em outras palavras, há uma fabricação do feminino por uma representação androcêntrica.

---

[5] Por ideologia, sociedade ou cultura androcêntrica, compreendo aquelas formas históricas de construção social, cultural, e política que erigem representações do mundo que possuem como eixo irradiador uma visão masculinizada. Desta forma, uma dada formação social androcêntrica é aquela que estrutura sua existência a partir de uma valoração positiva dos lugares sociais e culturais masculinos, e partir desse ponto normatiza toda e qualquer relação.

[6] No contexto da pólis ateniense evidenciam-se uma série de grupos, como: "esposas bem-nascidas" "esposas pobres", "concubinas", ἑταῖραι (*hetaîrai*), πόρναι (*pórnai*), escravas e sacerdotisas. Em relação a todos existem protocolos de ação e expectativa de comportamento. Não há sociedade sem normatização.

[7] O título de "mulher ateniense legítima" era aplicado ao grupo de mulheres pelo qual a reprodução sexual visava a manutenção da legitimidade da descendência na casa e na cidade. De acordo com Fábio de Souza Lessa, é sobre esse grupo feminino que a pólis procurava exercer um controle de maior rigidez (2004, p. 14).

DISCUSSÃO TEÓRICA-INTERPRETATIVA

Os conceitos expostos aqui são reconhecidos em sua complexidade. Devido ao exíguo espaço disponível e pela série de escolhas e recortes que sempre são impostos a qualquer exercício intelectual, não entrarei em querelas historiográficas.

O conceito de *representação* é o primeiro. Seu uso é feito a partir das linhas de Roger Chartier (2002) e Denise Jodelet (2001). A representação deve ser compreendida como formas simbólicas e discursivas que atribuem sentido à dinâmica social. Chartier (2002, p. 66) compreende as representações nos seguintes termos:

> Daí, as tentativas feitas para decifrar diferentemente as sociedades, penetrando o dédalo das relações e tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, obscuro ou maior, o relato de uma vida, uma rede de práticas específicas) e considerando que não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo (2002, p. 66).

A partir da citação destacada é possível perceber os seguintes pontos: 1) as representações informam e conformam práticas e estruturas sociais; 2) as representações e suas práticas estruturais, no interior de uma determinada formação social podem se apresentar de forma contraditória, produzindo tensões e disputas; 3) as representações desempenham a função de construir e atribuir sentido ao mundo, à dinâmica da existência social. O mesmo autor, pontifica que tal forma de pensar a dinâmica histórica deve levar em conta que as representações são sempre encarnadas (CHARTIER, 2002, p. 68),

expressam formas de pensamentos particulares à dada determinação histórica e social.

Assim, relacionar essa compreensão sobre as representações e a classificação da Grécia antiga como uma sociedade androcêntrica, é ter no horizonte que há um sistema de classificações e hierarquias que se pretendem hegemônicas, partindo de uma oposição entre o masculino e feminino. No caso da ideologia androcêntrica, tal oposição é pensada a partir de um ponto de vista masculinizado. Vale apontar outra contribuição de Chartier, recuperando as linhas gerais da antropologia de Émile Durkheim e Marcel Mauss (2002, p. 73):

> Esse retorno a Marcel Mauss e Émile Durkheim e à noção de "representação coletiva" autoriza a articular sem dúvida melhor do que o conceito de mentalidade, três modalidade da relação com o mundo social: primeiro, o trabalho de classificação e de recorte que produz as configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade ou da classe (2002, p. 73).

As representações pretendem atuar a partir e sobre a realidade social. Atribuindo sentidos e inteligibilidade acerca da vida concreta. As representações visam uma ordenação da própria estrutura social (CHARTIER, 2002, p. 73).

À posição de Chartier, pode ser vinculada às ideias de Denise Jodelet sobre as *representações sociais* (2001). Para a autora, as representações funcionam como formas epistemológicas determinadas

histórica e socialmente, que fazem informar sobre o mundo (2001, p. 17). Sobre isso, a autora coloca:

> Eis por que as representações são sociais e tão importantes na vida cotidiana. Elas nos guiam no modo de nomear e definir conjuntamente os diferentes aspectos da realidade diária, no modo de interpretar esses aspectos, tomar decisões e, eventualmente, posicionar-se frente a eles de forma defensiva (JODELET, 2001, p. 17).

Fica claro que as representações são fenômenos sócio-históricos, e que se articulam em um movimento de constituição de formas de ver e atuar na realidade:

> [...] as representações expressam aqueles (indivíduos ou grupos) que as forjam e dão uma definição específica ao objeto por elas representado. Estas definições partilhadas pelos membros de um mesmo grupo constroem uma visão consensual da realidade para esse grupo. Esta visão, que pode entrar em conflito com a de outros grupos, é um guia para as ações e trocas cotidianas – trata-se das funções e da dinâmica sociais das representações (JODELET, 2001, p. 21).

A passagem permite pensar a construção de uma representação do feminino na *Medéia* de Eurípides como forma de configurar as relações de gênero no interior da pólis clássica ateniense a partir de um olhar normatizador masculino e cidadão - androcêntrico. Isso se dá na medida em que as representações sociais são formas e instrumentos de conhecimento. Conhecer, classificar e ordenar são expressões de normas e relações de poder que constituem a construção de "uma realidade comum a um conjunto social" (JODELET, 2001, p. 22).

Dando seguimento à sessão, o segundo aspecto conceitual é o de *ideologia*. Falar em ideologia é adentrar um terreno extremamente pantanoso, contudo, procuro constituir um chão comum que

compreenda a ideologia sustentando-se nas reflexões de John Thompson (1995), Georges Duby (1995) e Louis Althusser (1985). Como intróito à ideologia, evoco a forma como Thompson a compreende, "[...] o conceito de ideologia pode ser usado para se referir às maneiras como o sentido (significado) serve, em circunstâncias particulares, para estabelecer e sustentar relações de poder que são sistematicamente assimétricas [...]" (THOMPSON, 1995, p. 16).

O medievalista Georges Duby entende a ideologia como um sistema representacional que se pretende totalizante, justificador e estabilizador das relações sociais (1995, p. 132). Em sua obra *As Três Ordens, ou o Imaginário do Feudalismo* (1982), Duby expõe a ideologia como fazendo intervir na formação de discursos e práticas políticas, sociais, culturais, econômicas, etc. Assim, a ideologia pode ser pensada sempre como um projeto que quer se impor ao mundo. Nesse sentido, a ideologia, ou ideologias, sempre se liga(m) a grupo(s), classe(s), estamento(s), camada(s) socialmente determinada(s), que busca(m) a universalização de seu projeto de hegemonia.

Desta forma, é possível trazer à discussão contribuições do filósofo Louis Althusser. Para Althusser, a ideologia é "[...] um sistema (possuindo sua lógica e rigor próprios) de representações (imagens, mitos, ideias ou conceitos, segundo a ocasião) dotado de uma existência e de um papel histórico no seio de uma sociedade" (1985, p. 89). A ideologia é um sistema que se pretende completo, erigindo formas de representação explicativas e justificativas de tal estado de coisas. A ideologia fornece uma imagem da própria sociedade, e tem por finalidade servir a interesses produzidos de forma seccionada, mas que se querem universais. Segundo Althusser, as ideologias não são simples

reflexos da realidade. Na representação ideológica não é propriamente o mundo real que se verifica, mas a marca nele de uma específica intervenção humana. Assim, comentando a proposta de Althusser, Jacques Rancière (1974, p. 81) coloca:

> Não são as suas condições reais de existência, seu mundo real, que os "homens" se "representam", na ideologia. O que é nela representado é, antes de mais nada, a sua relação com as suas condições reais de existência. É essa relação que está no centro de toda representação ideológica (1974, p. 81).

Desta forma, a ideologia expressa as relações que homens e mulheres contraem entre si e com a concretude do processo histórico. Nesse movimento, a ideologia tem como função fundamental assegurar a coesão de um todo social via formação de regulamentação da relação entre indivíduos e seus papéis sociais. Um último ponto da contribuição de Althusser me interessa nesse momento: as ideologias possuem uma existência material (1985, p. 99), quer dizer, devem ser pensadas nos e a partir dos aparelhos que as possibilitam e das práticas que as materializam (KONDER, 2020, p. 132-133). Assim, "uma ideologia [...] existe sempre em um aparelho e em sua prática ou práticas. Esta existência é material" (ALTHUSSER, 1985, p. 101).

O terceiro conceito que se junta aos demais é o de *gênero*, articulado a partir do uso proposto por Joan Scott (1995). Devo esclarecer que as páginas futuras não são propriamente um estudo de gênero – estou aquém da capacidade de fazê-lo –, mas sem dúvidas, o conceito servirá como instrumento a permitir compreender a produção representacional ideológica da relação masculino-feminino no contexto da pólis clássica a partir da tragédia *Medéia* de Eurípides. Contudo, para fins de clareza argumentativa creio ser salutar indicar alguns

pressupostos de uma História que leve em consideração a questão de gênero. Sobre isso Fábio de Souza Lessa (2004, p. 16) coloca:

> O principal pressuposto da história de gênero é entender a diferença entre masculino e feminino como resultado da organização social da relação entre sexos, logo distanciada do determinismo biológico. Gênero, neste contexto, adquire a conotação de uma organização social da diferença sexual, baseada nos saberes, nas instituições e práticas produzidas pelas culturas sobre as relações de homens e mulheres. Assim sendo, a categoria gênero está ligada à ideia da diferença e da sua articulação em contextos históricos específicos.

Em minha exposição, gênero é antes de tudo uma ferramenta de análise. Busca problematizar as relações sociais entre homens e mulheres, cultural e socialmente considerados na construção de determinadas regras de convívio em contextos concretos. Nesse sentido, essa forma de pensar faz uma importante cisão entre sexo e gênero: enquanto o primeiro está no campo do biológico, o segundo é social e culturalmente elaborado. Com efeito, a própria ideia e imagem do que é ser homem e ser mulher é dada historicamente. Assim, feminino e masculino são construções, são fabricações. Corroborando com essa posição, Joan Scott pensa o gênero a fim de considerar as diferenças sexuais a partir de formas de organização social relacionais entre o feminino e o masculino. Tal organização da relação entre feminino e masculino são erigidas e fundamentadas em questões políticas, sociais, culturais e de relação de poder. Tomar o gênero como instrumento de análise faz examinar a construção de padrões de identidade[8] masculinas e femininas sob à luz da história em

---

[8] O conceito de identidade é compreendido a partir das reflexões de Kathryn Woodward, em seu texto *Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual* (2014). As identidades encerram sentidos a partir dos dispositivos de linguagem e sistemas simbólicos nos quais são representadas. Deve-se não

determinada sociedade (SCOTT, 1995). Identidades – masculinas e femininas – que são construídas por meio de práticas sociais, culturais e relações de poder.

Tendo em mente o que foi exposto até o momento, dá-se seguimento ao estudo retendo a informação de que a Grécia antiga se constitui como uma sociedade onde há a hegemonia de uma ideologia androcêntrica, que busca se efetivar e dar estabilidade à vida social a partir da produção de discursos e representações justificadoras e ordenadoras das diferenças e das relações entre o feminino e o masculino. Será a tragédia grega, pensada como *aparelho ideológico*, e com maior especificidade a tragédia *Medéia*, o *locus* de análise acerca da mulher e do feminino como um problema que deve ser "apaziguado".

TRAGÉDIA, POLÍTICA E O FEMININO

A tragédia é um fenômeno produzido pela pólis de Atenas, e possui uma relação orgânica com a emergência e desenvolvimento da democracia antiga, assim a tragédia é uma forma de "arte política", usando uma fórmula de Christian Meier (1991), pois a tragédia oferece à cidade pontos e coordenadas que permitem através da estética, e na cena do teatro, um debate político. Seguindo as linhas da interpretação proposta por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2011), a tragédia deve ser encarada como instituição cívica que se consolida

---

perder de vista que a identidade é relacional, ou seja, "[...] depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade, de uma identidade que ela não é, que difere [...], mas que, entretanto, fornece as condições para ela exista [...] A identidade é, assim, marcada pela diferença" (2014, p. 9). Com efeito, em uma formação social androcêntrica como a Atenas antiga, a construção da identidade, da diferença (o Outro) estão intimamente ligadas à busca de uma dada ordem social. Quer dizer, o discurso masculino constrói sua identidade na medida em que também elabora seu Outro/Diferença: a mulher.

paralelamente às instituições democráticas da pólis clássica a partir do final do século VI.

A tragédia enquanto instituição, era parte constitutiva do calendário cívico-litúrgico da pólis, integrando as festas em honra ao deus Dioniso. Sobre isso, coloca Marta Mega de Andrade (2001, p. 19):

> Mais que ligado à história política da democracia em Atenas, o teatro como produção cultural e como espaço, não pode ser concebido como um simples "gênero" de entretenimento". [...] A ocasião das Grandes Dionisíacas concernia à coletividade dos atenienses (2001, p. 19).

Como ocasião cívica, não deve ser desprezado o funcionamento das representações teatrais em Atenas. Em dias de encenação, o teatro deveria congregar algo em torno de 15 a 20 mil cidadãos-espectadores. Trata-se certamente de um sensível "circuito cultural" (ANDRADE, 2001, p. 20), que faz demonstrar a forte posição pública do teatro. A tragédia oferece à cidade, pela linguagem distanciadora do mito, uma imagem de si a ser debatida e pensada (SEGAL, 1994, p. 193). Com efeito, seguindo aquilo que propõe Simon Goldhill, a tragédia é uma instituição tão necessária à cidade, à democracia quando a Assembleia do Povo, por exemplo (2000, p. 35). Assim, assume-se no presente estudo que tragédia desempenha junto à pólis uma função paidêutica, formativa do corpo de cidadãos. Esse ponto pode ser observado na comédia *As Rãs* de Aristófanes, onde há uma disputa entre Ésquilo e Eurípides, que já habitam o Hades.

> **Esq**.: Por que se faz necessário admirar um poeta?
> **Eur**.: Por sua inteligência, suas admoestações, e por que
> nós tornamos melhores os homens nas cidades (ARISTÓFANES, *As Rãs*, vv. 1000-1001).

Pensar a tragédia como dimensão educativa, é ter em mente dois movimentos distintos mais solidários entre si: 1) a tragédia explicita um problema que é próprio à cidade, e o coloca sob debate; 2) pela sensível dimensão pública do teatro e pela presença do espectadores-cidadãos, há um movimento de trazer questões que dizem respeito à cidade como elementos da formação cidadã. Uma educação, como aquela pensada pelos gregos, sem instituições escolares formais, necessita que seus processos educativos estejam plasmados em todos os setores de suas práticas de sociabilidade. Ou seja, a cidade se torna uma comunidade pedagógica em seu todo, e a tragédia é um momento e veículo privilegiado desse processo educativo total.

Sendo assim, a questão permite uma reflexão sobre a relação entre tragédia, ou teatro como um todo e a questão da cidadania políade. Como indica Marta Mega de Andrade, a tragédia "[...] oferece aos espectadores uma *interpretação*[9] da vida cotidiana, das práticas sociais que produzem o cotidiano" (2001, p. 20). Sobre esse aspecto Jaa Torrano (2019, p. 97) pontua:

> A tragédia é o grande momento da educação pública em que a cidade atualiza a tradição e apresenta atualizados os seus valores e as suas referências aos seus cidadãos. A tragédia não oferece modelos de conduta, mas mostra conflitos, contradições, erros de avaliação e obstinações fatídicas, que estimulam a reflexão e põem em questão os paradigmas tradicionais. Os heróis mitológicos, personagens da epopeia, são colocados no contexto e na perspectiva do estado democrático de Atenas, numa sobreposição de épocas, de instituições e de práticas sociais, que por um lado ressaltam a inadequação de certas condutas aristocráticas – como a soberbia (*hýbris*), a ousadia (*tólma*) e a obstinação (*authadía*) – e, por outro lado, reatualizam outros valores tradicionais, comunicando-lhes um novo

[9] Itálico da autora.

> sentido e novas ressonâncias, eminentemente democráticas – como a moderação (*sophrosýne*) e a prudência (*phrónesis*) (2019, p. 97).

A tragédia, em seu impulso educativo, abrange todos os aspectos da realidade da cidade. Não estando de fora a constitutiva tensão de gênero – entre o masculino e o feminino – que a cultura grega experimenta. Uma tensão que se expressa na seguinte problemática: sendo a política e a cidadania instâncias democráticas, o feminino é sua alteridade e configura-se como seu *outro*. Um outro que habita o interior, a própria cidade. Com efeito, as mulheres ocupando funções sociais determinadas são fundamentais à própria manutenção e existência da pólis. Em suma, uma alteridade necessária, elemento mesmo inquietante, mas que deve permanecer mantido ao lado (ANDRADE, 2001, p. 13). Dessa forma, Nicole Loraux no argumento central de sua obra *Maneiras Trágica de Matar uma Mulher: imaginário da Grécia Antiga* (1988), afirma que para os cidadãos-espectadores os personagens femininos se apresentam como ocasião propícia para pensar a diferença e tensões entre os sexos no seio da pólis. A tragédia apresenta o feminino em toda sua complexidade, e mesmo terror, para que nessa mesma via o reafirme diante da cidade. De acordo com Lisiana Lawson Terra da Silva (2017, p. 18), a tragédia:

> Mostra o feminino no sentido de que as personagens são virgens, esposas e mães sendo reconhecidas pela audiência de cidadãos, e confunde, quando essas personagens desbordam para papéis violentos ou de insubordinação quando matam ou os maridos ou os filhos e no final reafirmam esse feminino quando morrem (2017, p. 18).

Deve-se ressaltar que no drama *Medéia*, a personagem homônima não morre, mas ao partir em direção à Atenas em carro alado divino,

nega sua condição de mãe e esposa de forma radical. De alguma forma, Medéia assume uma morte social naqueles papéis esperados de uma mulher. A tragédia como espaço paidêutico e como instituição social e cívica de uma comunidade na qual há uma hegemonia de uma ideologia androcêntrica, faz prover a matéria própria ao debate sobre feminino quando questiona, e problematiza as ações e o mundo das mulheres em cena a partir de uma visão masculina.

ORGANIZAÇÃO E ESTRUTURA DA TRAGÉDIA *MEDÉIA*

A estrutura da tragédia *Medéia* é apresentada seguindo as divisões propostas por Pascal Thiercy (2009). *Medéia* foi encenada no ano de 431 e não pertence a um ciclo trágico definido. O ano marca o começo da guerra do Peloponeso. O drama *Medéia* pertencia a uma tetralogia composta por: *Dicts*, *Filoctetes*, *Os Ceifeiros* (drama satírico). Na Grande Dionisíaca daquela ocasião o primeiro prêmio ficou com Eufórion (filho de Ésquilo), o segundo lugar foi de Sófocles, e Eurípides ficou com a terceira e última posição[10] (THIERCY, 2009, p. 65).

A ação de *Medéia* se dá em Corinto e diante da casa de Medéia. O casal – Medéia e Jasão vivem em Corinto há alguns anos.

Prólogo (versos 1-130). A Nutriz de Medéia – sua aia – lamenta que Jasão tenha ido até a Cólquida para se apoderar do velo de ouro. Lamenta também que a própria Medéia tenha se apaixonado por Jasão e atuado em seu favor, e tenha tomado o rumo junto ao argonauta. Já em Corinto, Jasão rompe com Medéia e contrai núpcias com Creusa, filha do rei da cidade, Creon. Ainda no *Prólogo* participa o Pedagogo, que traz os filhos

[10] Eurípides havia estreado no teatro em 455 com *As Pelíades*, uma tragédia na qual já tratava de um episódio da história dos Argonautas, quando Medeia ajudou Jasão na Cólquida. Vinte e quatro anos mais tarde, ele mostra a vingança de Medeia contra Jasão, que havia se tornado seu esposo.

de Medéia e Jasão, e anuncia que Creon prepara uma ordem para que Medéia e as crianças sejam expulsos de Corinto. Nesse ponto, a Nutriz passa a confessar ao Pedagogo que teme os possíveis atos vingativos de Medéia, que não está em cena, mas ouve seus lamentos e gritos no interior da habitação.

Párodo (versos 131-231). As mulheres de Corinto, que compõem o Coro, são atraídas pelas sonoras dores da senhora Medéia, e acorrem-lhe. Em um *Kommos*[11] que acontece nesse momento, Coro e Nutriz lamentam o repúdio sofrido por Medéia, que segue com seus lamentos e imprecações no interior da casa, mas que ecoam na cena. O Coro ainda solicita à Nutriz que traga Medéia à cena, pois quer lhe ser solidário e prestar consolo.

Episódio 1 (versos 214-409). É quando Medéia sobe à cena, lamentando e deplorando, com particular força retórica a problemática condição das mulheres, que são hodiernamente subjugadas pelos homens. Medéia anuncia que já há um plano sendo tramado para obter sua vingança em relação a Jasão. Nesse sentido, a princesa da Cólquida pede ao Coro que guardem em segredo a existência do estratagema. O rei Creon chega à cena: é patente que teme a presença de Medéia, seu poder de reconhecida feiticeira e suas reações. Por essa razão ordena que Medéia e seus filhos saiam imediatamente de Corinto. Porém, Medéia, com palavras bem tramadas e súplicas convincentes consegue persuadir Creon a deixá-la em terras coríntias por mais um dia, para que tenha tempo de preparar sua saída. No exato momento que fica só, apenas tendo o Coro como companhia, Medéia deixa claro, sem pudor

[11] Canto lírico de lamentação que acontece entre o Coro e atores.

algum, que usará o tempo para arquitetar sua magnífica vingança, a destruição de Creon, Creusa e do próprio infiel Jasão.

Estásimo (versos 410-445). O Coro canta de forma a censurar a deslealdade dos homens, de forma geral, e particularmente a de Jasão.

Episódio 2 (versos 446-626). Jasão agora está em cena e dá início a uma extensa discussão com Medéia. Tenta apaziguar a mulher, mas com um tom leviano, hierárquico e subordinador. A resposta de Medéia, embora eivada de raiva, possui notória eloquência, e lembra a Jasão todos os atos que fez por ele. Medéia expulsa Jasão da cena e ameaça destruir seu novo futuro com a nova esposa.

Estásimo (versos 627-662). O Coro fustiga os males que a paixão pode trazer, e lamenta o abandono feito à Medéia.

Episódio 3 (versos 663-823). Aparece em cena Egeu, rei de Atenas, que havia estado em Delfos na busca de uma solução para a sua esterilidade. Passando por Corinto vai ter com Medéia. Ao escutar a história pela boca de Medéia, Egeu se compadece, lhe dá razão. Medéia oferece acabar com o problema da esterilidade se o governante lhe garantir asilo em Atenas. Egeu prontamente aceita o acordo. Medéia demonstra grande alegria com a jura de Egeu. No momento em que Egeu deixa a cena, Medéia compartilha com o Coro os detalhes do seu plano de vingança: para que a dor de Jasão seja sem limites e insuportável, a mulher traída sabe que não basta matar a nova noiva, mas deve ferir o homem naquilo que mais lhe é caro, seus filhos. Medéia deve matar seus próprios filhos.

Estásimo (versos 824-865). O Coro faz um canto em elogio à Atenas e procura convencer Medéia a não concretizar seu hediondo plano.

Episódio 4 (versos 866-975). Medéia pede que chamem novamente Jasão à cena. Medéia pede desculpas por sua atitude anterior,

tresloucada, e diz aceitar o que lhe for ordenado. No entanto, ao leitor e ao espectador no teatro, está claro que tudo é um ato, uma encenação (um momento de meta-teatro). Jasão ao crer nas palavras de Medéia, diz que irá pedir a Creon que as crianças não sejam banidas e os leva para dentro do palácio. Os filhos levam um véu e um diadema, que Medéia envia como presente à Creusa, mas estão envenenados.

Estásimo (versos 976-1001). O Coro demonstra grande temor diante dos atos de Medéia, e lamenta o futuro morticínio.

Episódio 5 (1002-1250). Nesse momento o Pedagogo traz os filhos à mãe. É momento de consumar sua vingança, e em uma longa despedida, com sinais de vacilo, o Corifeu faz um discurso sobre as questões que são colocadas pela existência dos filhos. Surge na cena o Mensageiro, trazendo a notícia que Creusa está morta, e também Creon, devido aos presentes venenosos da maga Medéia, que agora parte à casa para chacinar os frutos de seu ventre.

Estásimo (versos 1051-1292). O Coro tenta mais uma vez dissuadir Medéia de cometer um ato hediondo e horroroso. Fracassa, e expressa o terror de ouvir os gritos das crianças ao serem chacinadas pela própria mãe.

Êxodo (versos 1293-1419). Jasão volta à cena, para pegar as crianças, mas percebe que o sangue já derramou, é tarde demais. Medéia surge em cima da casa, em uma carruagem do Sol, que é puxada por dragões alados. Jasão grita maldições à mulher, e implora por ao menos ter o direito de enterrar as crianças. Medéia é inflexível, diz que Jasão é o único culpado de tudo e parte em voo para Atenas, leva consigo os corpos de seus filhos.

A TRAGÉDIA *MEDÉIA* E A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

É possível começar essa seção com uma breve consideração sobre o próprio nome da personagem principal do drama. O nome Medéia, em grego Μήδεια, está ligado etimologicamente ao verbo μήδεσθαι (*mḗdesthai*), que significa: "arquitetar um projeto"; "ter em mente uma ideia"; "planejar". Medéia pode, já em um primeiro momento, ser compreendida como uma mulher hábil na produção de estratagemas. No texto de Eurípides, Medéia é habilidosa em maquinar a desgraça alheia. O nome Medéia já aparece no antropônimo micênico como *Me-de-jo*. A raiz do verbo é composta por *med-*, que indica o ato de "pensar", "medir", "projetar" (BRANDÃO, 1991, p. 83), o que reforça a condição de pensamento dotado de sutilezas e aberturas à ação previdente.

Medéia tem uma filiação e árvore genealógica muito particular. É filha do rei da Cólquida Eetes e da oceânida Idiia. Medéia é também neta do deus Hélio e sobrinha de Circe (Hesíodo, *Teogonia*, v. 956). Diodoro Sículo, já mais tardio, recupera narrativas que atribuem à Medéia uma filiação relacionada à deusa Hécate. Nessa versão a protetora das magas é esposa de Eetes e também de Circe, que aqui é irmã de Medéia (*Biblioteca Histórica*, 4.50-3). Jacyntho Lins Brandão afirma que começando no mito dos Argonautas, passando pelo teatro, literatura alexandrina e romana, Medéia se configurou como um certo protótipo das magas[12] (BRANDÃO, 1991, p. 83). O argumento da *Medéia* de

[12] Vale indicar que a imagem de Medéia compõe variados desdobramentos do imaginário humano. E no mais comum das vezes o que se percebe são ressignificações de Medéia à luz da leitura cristalizada por Eurípides. Nesse sentido é possível citar alguns nomes que se detiveram na escrita sobre Medéia: na Antiguidade, Apolodoro, Sêneca, Ovídio, Virgílio, Valério, Flaccus; no período Moderno e Contemporâneo se verifica em autores como, Pierre Corneille, Lope de Veja, Buchanan, Pier Paolo Pasolini, Jean Anouilhe, Jean Delacroix, Lars Von Trier.

Eurípides foi exemplarmente sintetizado por Keila Maria de Faria (2008, p. 3):

> [...] Na peça de Eurípides, Medéia foi instigada por Jasão a matar Pélias (usurpador de seu trono), e utilizou sua magia para consumar o plano de seu amado. Fingindo ensinar a magia do rejuvenescimento às filhas do rei (Pisídice, Peopia, Hipótoe e Alcestis), Medéia ordena-lhes que esquartejam o pai e o coloquem no caldeirão, entretanto, forneceu-lhes uma receita propositalmente errada, matando o rei. Em razão de tal crime Medéia e Jasão fugiram de Iolco, exilando-se em Corinto, onde viveram em harmonia por dez anos, após esse período Jasão abandonou Medéia e os dois filhos que tivera com esta, para contrair novas núpcias com Creusa, filha do rei Creon. Soberano da cidade. Indignada com a traição do esposo perjuro, Medéia matou a nubente e o pai da mesma através de seus venenos como vingança pela quebra do juramento de fidelidade feito por Jasão. Os presentes letais (o diadema de ouro e o véu diáfano) foram entregues à noiva pelos filhos de Medéia. Após concretizar sua *timoría* (vingança), Medéia fugiu no carro de fogo enviado por seu avô, levando consigo os cadáveres dos filhos, recusando a Jasão o direito de enterrá-los (2008, p. 3).

Os quinze primeiros versos do drama de Eurípides trazem pontos que são importantes para uma primeira consideração. A Nutriz coloca:

> **Nut**.: Nunca houvesse voado o barco Argo
> à Cólquida pelas negras Simplégades,
> nunca pinho houvesse caído cortado
> nos vales do Pélion, nem sido remo nas mãos
> homens ótimos que levaram a Pélias
> o velo de ouro. Assim, minha Senhora Medéia
> nunca navegaria para torres de terra iólcia,
> aturdida no ânimo por amor de Jasão;
> nem persuadiria filhas de Pélias a matarem
> o pai e aqui habitaria terra coríntia
> com marido e filhos, a agradar
> cidadãos a quem suplicou no exílio,

> e em tudo consentânea com Jasão:
> isto sobretudo se torna salvação
> quando mulher e marido não divergem (EURÍPIDES, *Medéia*, v.1-15).

Esse conjunto de versos apresentam uma contextualização da situação. É possível destacar alguns elementos: 1) a Nutriz lamenta que tenham acontecido a série de empreendimentos que fizeram se conhecer Medéia e Jasão; 2) o amor de Medéia por Jasão é algo que nasceu em seu *ânimo*, no grego antigo tem-se θυμόν (*thymón*). O termo é de complexa compreensão, porém, é possível refletir sobre determinados elementos que lhe dizem respeito. A palavra θυμός (*thymós*) tem múltiplas traduções, e nem sempre estão em perfeita harmonia. Por exemplo, segundo o léxico *Liddell & Scott* dentre as possibilidades: "alma"; "vida"; "coração"; "raiva", "fúria", "espírito"; "coragem"; "mente" (1996, p. 323). São possíveis na medida que se considera o contexto de uso. O verbo θυμῶ (*thymô*) também pode aqui ser evocado, pois compreende as ideias de agir de forma raivosa ou atuar de maneira selvagem ou sem controle (1996, p. 323). Desse modo, a primeira menção à Medéia que é feita na peça parte de sua sensibilidade, considerando algo que se poderia classificar como impetuosidade; 3) ainda no *Prólogo*, a Nutriz rememora os crimes de Medéia, que fez ser assassinado Pélias por suas filhas, e por esse motivo está abrigada em Corinto; 4) esse conjunto de versos iniciais acaba com um comentário sobre o casamento, não apenas de Medéia e Jasão, mas em geral. Um casamento deve estar fundamentado no acordo entre marido e mulher.

A Nutriz, ainda no *Prólogo*, apresenta a atual condição de Medéia e de seu relacionamento com Jasão:

Nut.: Agora ódio é tudo e dói o maior amor.
Traidor de sua prole e de minha Senhora,
com núpcias principescas Jasão se deita,
esposo da filha de Creonte rei do país;
mas Medéia mísera desonrada
grita juramentos, reclama a fé máxima
da mão destra e pede aos Deuses testemunho
de que permuta ela obtém de Jasão.
Jaz sem alimento, corpo dado às dores,
debulhada em lágrimas todo o tempo
desde que se soube lesada pelo marido
sem erguer os olhos nem afastar da terra
o rosto, como rochedo ou marítima
onda ouve se aconselhada por amigos;
quando não, ela volta o alvo pescoço,
e consigo mesma pranteia o pai,
terra e palácio que traiu e deixou
com um homem que agora a desonrou (EURÍPIDES, *Medéia*, v. 16-33).

Percebendo o quadro, a Nutriz identifica que Medéia e Jasão se tornaram estranhos e mesmo inimigos um do outro. A neta do Sol se encontra em uma situação desonrada. No grego, a palavra para sua condição é, ἠτιμασμένη (*ētimasménē*), o termo remete à τιμή (*timḗ*). Esse último deve ser compreendido como o valor, a imagem distintiva de algo ou alguém. Em um sentido mais abstrato: honra. Importante indicar que a desonra de Medéia é feita a partir do exterior, ou seja, é a causada pelo repúdio de Jasão. A ferida causada ao moral de Medéia a transforma em uma criatura aterrorizante, que a Nutriz descreve. Ressalte-se a relação entre a desonra de Medéia e o tema do casamento, de sua união a Jasão. O seu choro, lamentos e mesmo o arrependimento por ter abandonado sua família por via de crimes, são intensificados pelo descaso de Jasão, o homem a desonrou – ἀτιμάσας (*atimásas*). Medéia está isolada, e como

mulher está desamparada em uma sociedade androcêntrica, na qual o feminino necessita de um suposto elemento superior que o vele, um κύριος (*kýrios*) (senhor, responsável).

Vale apontar que Medéia não está em cena nesse momento. No verso 41 nota-se que a mulher está em sua casa, e mais ainda, é de seu leito que emana as imprecações que se dão naquele momento. À altura do verso 46 entram em cena os filhos de Medéia, que não possuem fala alguma em todo o drama, mas como aponta Filomena Hirata: as crianças remetem à questão da maternidade, àquilo que seria próprio ao mundo feminino (1991, p. 12). Há uma tensão, pois, por um lado, à Medéia está sendo negado o reconhecimento de sua condição de esposa, sua pertença à família e à casa, οἶκος (*oîkos*). Por outro, seus filhos e sua condição materna perpassam constantemente o drama, seja com as intervenções dos infantes, seja com o horror que irá causar ao arquitetar a morte daqueles. É ainda no *Prólogo*, no verso 97, que Medéia fala efetivamente por si. Ainda dentro da casa a mulher chora, e afirma que vive em meio a aflições.

A entrada do Coro no *Párodo* é um ponto importante do drama, pois é composto por 15 mulheres de Corinto, que compõem as amigas de Medéia. Em sua primeira intervenção dizem:

> **Co**.: Ouvi a voz, ouvi o grito
> da mísera mulher cólquida
> não ainda calma. Ó anciã,
> fala. No ambívio palácio um grito
> ouvi, não me aprazem, ó mulher,
> dores da casa que me é querida (Eurípides, *Medéia*, v.131-137).

O Coro demonstra preocupação com Medéia, e também com a situação familiar e conjugal da mulher. Adiante há uma forte evocação de divindades por Medéia:

> **Med**.: Ó grande Témis e senhora Ártemis,
> contemplai o que sofro, com grandes juras
> enlaçada a meu maldito
> esposo? Que eu o visse e sua noiva,
> lá mesmo no palácio, dilacerados,
> porque me ousaram lesar antes (Eurípides, *Medéia*, v.160-165).

A fala de Medéia começa por uma comovente prece à Themis e à Ártemis. A primeira divindade – Θέμις (*Thémis*) –, é a deusa da justiça divina. Trata-se de uma Titânida, filha de Úrano e Géia, mas que figura entre os imortais olimpianos. De acordo com Brandão, Θέμις (*Thémis*) estabelece e expressa aquilo que é regra, lei e norma divina. Um tipo de justiça intrinsecamente emanada do plano divino (BRANDÃO, 1991, p. 417). Em suma, Themis é a divindade de leis eternas. Por sua vez, a segunda – Ἄρτεμις (*Ártemis*) – é considerada pelos gregos como uma deusa eternamente virgem, e ao mesmo tempo é a divindade que vela pelo bom termo dos partos. Ártemis é uma divindade rebelde contrária às leis de Afrodite (BRANDÃO, 1991, p. 120). Embora Ártemis seja uma deusa de aspecto virginal, uma de suas principais atribuições era o bom velamento sobre a fecundidade feminina. A deusa recebia o título de παιδοτρόφος (*paidotróphos*), quer dizer, "a que alimenta e educa". E com esse epíteto cuidava das meninas gregas no processo de crescimento. Também as noivas deveriam oferecer à Ártemis uma mecha de cabelo e um item de seu enxoval, com a intenção de rogar proteção e fertilidade (BRANDÃO, 1991, p. 122). No entanto, Ártemis possui uma face escura: é uma deusa caçadora, uma deusa que vive constantemente na linha

fronteiriça, mais ou menos esfumaçada, entre o selvagem e o civilizado. Ártemis é uma deusa arqueira. Assim, há duas formas de Ártemis, que coexistem. Em primeiro lugar, uma divindade dos animais selvagens, da vegetação, das terras incultas e dos jovens que ainda não estão integrados por completo na sociedade. Em segundo lugar, uma deusa da fecundidade, de vegetais, animais e humanos, ou seja, da ordenação do mundo (VERNANT, 2021, p. 16).

Voltando à fala de Medéia. Diante do exposto no parágrafo anterior, a justiça que Medéia reclama é aquela que deveria guardar sua posição de mulher e esposa. Medéia fundamenta sua lamentação no fato de que Jasão a lesou em primeiro lugar. Mais do que lesada, Medéia se acha em uma posição de injustiçada, no texto grego encontra-se, ἀδικεῖν (*adikeîn*). Logo adiante, entre os versos 166-167, Medéia se arrepende profundamente por ter matado seu próprio irmão, traindo sua família e sua terra.

Entre os versos 173-184, o Coro pede que Medéia seja chamada à cena, pessoalmente. O Coro justifica esse chamamento no fato de serem amigas de Medéia. Adiante, Medéia profere um singular discurso, no qual determinados aspectos da condição feminina são apresentados com sensível dramaticidade.

> **Med**.: Quem para mim era tudo, bem sabe ele,
> o meu marido, virou o mais vil dos homens.
> De todos os que têm vida e tem noção,
> nós, mulheres, somos o ser mais infeliz:
> primeiro é preciso com excessivo dinheiro
> comprar marido e aceitá-lo como senhor
> seu, esse mal inda dói mais que o mal.
> Este é o máximo certame: aceitar o reles
> ou o útil, pois o divórcio não é bem visto

> para mulheres, nem podem repudiar o marido.
> Ao chegar à sua nova morada e condições
> sem vir instruída de casa, deve adivinhar
> qual o melhor convívio com o seu consorte.
> Quando saímos bem destas fadigas,
> E o marido convive sob o jugo sem violência,
> a vida é invejável; se não, a morte é melhor.
> O homem, aborrecido com os de casa,
> vai fora e afasta o coração do tédio
> divertindo-se com amigo ou companheiro,
> mas nosso fado é fitar uma só alma.
> Dizem que vivemos sem perigo a vida
> doméstica, mas eles guerreiam com lança,
> não compreendem que eu preferiria lutar
> com escudo três vezes a parir uma vez.
> [...] A mulher aliás plena de pavor
> é covarde para resistir e ao ver ao aço,
> mas quando na cama calha ser lesada,
> não há outro espírito mais sujo de sangue (Eurípides. *Medéia*. v. 228-266).

Na citação acima, Medéia profere um verdadeiro monólogo. Os dois primeiros versos fazem menção às agruras do relacionamento. Mas após esse momento, a totalidade dos versos é uma longa consideração sobre a questão feminina. A partir da passagem acima, o que parece estar em questão é um debate ontológico e funcional em relação à posição social da mulher. Não só na pólis, mas na cultura grega do arcaísmo ao classicismo. Uma ontologia da *raça das mulheres* – γένος γυναικῶν (*génos gynaikôn*) – pode ser percebida na *Teogonia* de Hesíodo ao afirmar que os deuses criaram um belo mal, e não um bem, Pandora (v. 585). Há uma ambiguidade feminina fundante, com a qual os homens

devem conviver, como fica patente em uma determinada passagem da tragédia *Hipólito*, também de Eurípides, quando Hipólito diz:

> **Hip.:** Ó Zeus, por que trouxeste sob a luz do sol mulheres,
> espúrios males aos homens? (EURÍPIDES, *Hipólito*, v. 616-617).

Tal posição vai permear não apenas a literatura, mas a cultura grega de forma geral. Assim, naquilo que constitui propriamente o gênero feminino o que se encontra é: artifício, dubiedade, ambiguidade, incerteza, desconfiança.

A fala de Medéia apresentada anteriormente parece, senão subverter, ao menos inquirir criticamente aquela substancialidade ditada ao feminino, e por consequência a funcionalidade e instrumentalização que lhe seriam próprias. Na passagem alguns pontos podem ser ressaltados: 1) a miséria da condição feminina; 2) a luta para poder casar; 3) ter seu corpo à disposição do homem; 4) a posição de silêncio e claustro; 5) a mais radical negação do que é ser mulher (gerar filhos).

Note-se o uso constante da primeira pessoa do plural nos verbos e pronomes. Há um alinhamento entre Medéia e as demais mulheres que compõem o coro. Uma forma de solidariedade, talvez se possa dizer, que é estruturada sobre um contexto específico: a condição social e antropológica da mulher.

Filomena Hirata comenta aqueles versos – 228 a 266 – nos seguintes termos:

> Seu primeiro discurso, dirigido a mulheres, traça um quadro sombrio da precária condição da mulher grega, que não deve estar muito distante da realidade do século V. Medéia apresenta o casamento como o ponto crucial da vida feminina, justamente porque ele é essencial e seu sucesso depende do

> acaso. No momento, sua vida está destruída porque seu marido, que era tudo para ela, tornou-se o mais vil dos homens. O discurso é magnífico do ponto de vista retórico, mas não é só isso. Tem sua função vital na construção do drama, mas deve também refletir alguma realidade contemporânea, pois Eurípides, sobretudo, frequentemente dramatiza o pensamento e o sentimento de seu tempo. Dessa vez, o poeta ousou ultrapassar a misoginia popular, ousou dizer no teatro a condição atroz da mulher, confinada à casa, excluída da vida pública. Falando assim, Medéia conquista o Coro. A solidariedade decorre da miséria comum (HIRATA, 1991, p. 15).

Com efeito, é o próprio Coro (mulheres coríntias) que julga e aprova as ações de Medéia. Do mesmo modo, afirmam que Jasão (um homem) será punido e com justiça, por Medéia:

> **Co**.: Desse modo farei: pois de forma justa,
> Medéia, punirás o esposo (EURÍPIDES, *Medéia*, v. 267).

Note-se o verbo ἐκτίνω (*ektínō*), traduzido como "de forma justa": termo comum em uma forma de vocabulário que versa sobre as devidas compensações justas em situações de prejuízo (KIBUUKA, 2020, p. 72). É o próprio Coro, que não apenas assevera a necessidade de punição a Jasão, como "profetiza" uma espécie de horizonte compensador à raça das mulheres, dando mesmo a impressão da formação de um "tribunal paralelo" a deter a função de honrar ou mesmo vingar as mulheres, como exposto nos seguintes versos:

> **Co.:** Vem a honra à raça das mulheres:
> não mais malfadada
> fama mulheres deterão (EURÍPIDES, *Medéia*, v. 416-418).

O Coro parece corroborar com a ideia de que o feminino se configura como uma raça singular, visto o uso de γένος (génos). O

termo, segundo o léxico *Liddell & Scott* (1996, p. 146), não apenas encerra o sentido de raça, mas também de família ou descendência. Assim, crê-se que é possível pensar a intervenção do Coro como uma produção discursiva que toma as mulheres constituindo realmente um grupo à parte. E não só à parte, mas em oposição ao masculino.

Tal diferenciação, que é a um só tempo natural e convencional, é exposta em uma fala de Jasão, quando o homem acredita que Medéia agora pensa de forma razoável:

> **Jas.:** mulher, aprovo estas falas, não reprovo aquelas:
> convém o gênero feminino ter os seus ardores
> contra o esposo, se outras núpcias se intrometem.
> Mas mudaste para o melhor o teu coração
> e reconheceste com o tempo a prevalecente
> decisão, eis as tarefas de mulher prudente (EURÍPIDES, *Medéia*, v. 908-913).

A fala de Jasão é um misto de condescendência e autoridade. De um lado, reconhece que é esperado que as mulheres atuem, vez por outra, de forma irracional. Por outro lado, apaziguar o coração, ter serenidade e reconhecer a prevalência do esposo é tarefa da mulher prudente. Jasão fala a partir do diapasão que oferece à mulher um modelo particular de comportamento, aquele da chamada mulher-abelha, a μέλισσα (*mélissa*)[13], a qual cabe um lugar subordinado e hierárquico no seio da pólis. Pois como aponta Paulina Nólibos o feminino vive "num Estado em que a política patriarcal atravessa os interesses do Estado, atingindo os corpos e a história das mulheres" (NÓLIBOS, 2017, p. 17) Em suma, Jasão e

[13] Essa caracterização foi criada pelo poeta arcaico Semônides de Amorgos, no século VII. Trata-se de um padrão social e comportamental esperado por parte das esposas atenienses. A mulher-abelha seria aquela considerada uma boa esposa, por se adequar uma posição subserviente, silenciosa e zelosa dos assuntos da casa.

suas palavras são vetores à domesticidade do feminino. Pois, a ideologia da pólis marca uma ordem política também clivada por diferenciações de gênero, onde, ao menos no plano dos discursos normatizadores, como aponta Michael Zelenak, o masculino é dominante e o feminino é passivo (1998, p. 19). Esse ponto pode ser evidenciado na passagem citada acima, quando do aparecimento do adjetivo θῆλυς (*thêlys*) no segundo verso da citação. A palavra em questão pode ser compreendida como "aquilo que pertence ao sexo feminino ou algo próprio às mulheres", tendo um sentido pejorativo e significando a ideia de fraqueza. Com efeito, é o surgimento do sistema políade que produziu a necessidade de atribuições de funções específicas a homens e mulheres, assim, como coloca Claude Calame, a pólis é "uma forma social de orientação essencialmente masculina" (CALAME, 2013, p. 81).

Se novamente recair o olhar sobre o "monólogo" de Medéia sobre a condição feminina, especificamente nos versos 265-266, nota-se que é a própria Medéia a afirmar que não há nada mais sanguinolento do que uma mulher ferida em seu leito matrimonial. Ou seja, em cena, Medéia age, toma a palavra e tem comportamentos ativos, mas seu lugar social de fala é o feminino, fala a partir do casamento, de sua condição de esposa, ainda que desmoronando. Se posso arriscar uma interpretação, Medéia parece ser uma mulher que lamenta sua falta de enquadramento e mesmo implora para poder fazer parte daquela estrutura social de "domesticidade do feminino" (DOMINGUES; GONÇALVES, 2019, p. 13): o casamento. Pois, sendo a Grécia antiga uma sociedade androcêntrica, de acordo com Luise Bruit Zaidman, "[...] a legitimidade do estatuto da mulher passa sempre, como se vê pelo pai e pelo marido" (1990, p. 413).

CONCLUSÃO

Indico voltar aos versos 230-251. Principalmente nos dois últimos versos, onde Medéia não só renega a principal função das mulheres – gerar filhos –, como afirma preferir uma atividade típica ao masculino, ao gênero ativo: a arte militar. Assim, Medéia rompe com uma das principais ferramentas de domesticação do feminino, o casamento e sua precípua subordinação ao esposo. Com efeito, admite-se que a tragédia *Medéia* é teatro, e por óbvio a mulher Medéia não andava cotidianamente pelas ruas de Atenas em 431. Também não me preocupo em discutir se Eurípides está fazendo uma denúncia ou reforçando um ponto de vista[14]. De igual forma, é imperativo reconhecer que as mulheres, o feminino – em suas mais diversas expressões social, política e cultural – detinham as mais nuançadas camadas de significados e formas de atuar no espaço público. Contudo, o estudo quis ressaltar que a pólis clássica estava clivada por um corte de gênero, que se por um lado distribuía papéis sociais que se complementam, embora com antagonismos, por outro, havia um demarcador hierárquico a ter o masculino como eixo irradiador de uma ordem às posições devidas a todos e cada um.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2009.

DIODORO SÍCULO. *Biblioteca histórica*. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

---

[14] Sobre o tema de uma possível misoginia euripidiana, ou um Eurípides "feminista", indico o artigo de Camila de Moura, "*A Misoginia na Tradição Biográfica de Eurípides*" (2020).

EURÍPIDES. *Medéia.* Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.

EURÍPIDES. *Hipólito.* Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2008.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Philosophische*: Terminologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado.* Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ANDRADE, Marta Mega. *A "Cidade das Mulheres":* cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro, LHIA, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1991.

CALAME, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia.* Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

DOMINGUES, Darcylene Pereira; GONÇALVES, Jussemar Weiss. Medeia e o Coro feminino: domesticidade do Feminino. *Revista Alétheia: estudos sobre Antiguidade e Medievo*, Jaguarão, volume único, 2019, p. 1-15.

DUBY, Georges. *As Três Ordens, ou o Imaginário do Feudalismo*. Lisboa: Presença, 1982.

DUBY, Georges. História Social e Ideologias das Sociedades. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 173-195.

GOLDHILL, Simon. Civic Ideology and the Problem of Difference: the politics of Aeschylian tragedy, once again. *Journal of Hellenic Studies*, v. 12, 2000, p. 34-56.

HIRATA, Filomena. Medéia: uma apresentação. In: TORRANO, Jaa. *Medéia de Eurípides.* São Paulo: Hucitec, 1991, p. 12-23.

JODELET, Denise. *Representações Sociais*. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001.

KATZ, Marilyn A. Mulheres, Crianças e Homens. In: CALTREDGE, Paul (Org.). *História Ilustrada da Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 158-202.

KIBUUKA, Brian Gordon Lutalo. Mito e Representações e Gênero em Medeia de Eurípides. *Revista Hélade,* Rio de Janeiro, 2019, p. 56-86.

KONDER, Leandro. *A Questão da Ideologia*. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

LESSA, Fábio de Souza. *O Feminino em Atenas.* Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LORAUX, Nicole. *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher:* imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MEIER, Christian. *De la Tragédie Grecque comme Art Politique*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

NÓLIBOS, Paulina. Clitemnestra e Helena: as espartanas, o patriarcado e o poder nas mãos da mulher. In: ASSUMPÇÃO, Luis Felipe B. (Org.). *Esparta: política e sociedade*. Curitiba: Prismas, 2017, p. 17-48.

RANCIÈRE, Jacques. *La Leçon d'Althusser.* Paris: Gallimard, 1974.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SEGAL, Charles. O Ouvinte e o Espectador. In: VERNANT, Jean-Pierre (Org.). *O Homem Grego*. Lisboa: Presença, 1994, p. 175-198.

SILVA, Lisiana Lawson Terra. *A fabricação androcêntrica do feminino: a construção das relações de gênero como processo educativo na tragédia Agamêmnon de Ésquilo*. 2017. Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade Federal do Rio Grande – FURG, 2017.

THIERCY, Pascal. *Tragédia Gregas*. Porto Alegre: LP&M, 2009.

THOMPSOM, John. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TORRANO, Jaa. A Máquina trágica de pensar a política. *Opiniães*, São Paulo, v. 14, 2019, p. 22-32.

VERNANT Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos:* a figura do outro na Grécia Antiga. São Paulo: EDUNESP, 2021.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 7-73.

ZAIDMAN, Louise Bruit. As Filhas de Pandora: mulheres e rituais nas Cidades. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). *História das Mulheres: a antiguidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 411-464.

ZELENAK, Michael. *Gender and Politics in Greek Tragedy*. New York: Peter Lang, 1998.

5

A MULHER BACANTE: O OUTRO LADO FEMININO DA ATENAS DO SÉCULO V AEC

Karolini Batzakas de Souza Matos [1]

INTRODUÇÃO

A recorrente padronização da história das mulheres na Grécia antiga – mulheres vivem para casa e homens para a vida pública – foi alvo de inúmeros trabalhos que tinham como documento referencial Xenofonte, Hesíodo, Aristóteles, Hipócrates e outros textos. O discurso se pautava na distinção dos papéis de gênero dentro da Atenas clássica, esse que, por vezes, admitia a inferioridade feminina em detrimento da supremacia masculina. Muitas estudiosas, como Roger Just (1989), Sarah Pomeroy (1987), Smith Pantel (1994), apontam que a interpretação da inferioridade feminina vem do fato dos escritos serem produzidos por homens. Além disso, os escritos – e, às vezes, até as iconografias – eram produzidos por ordem de terceiros. No caso das tragédias e comédias, por exemplo, para que fossem encenadas nas Grandes Dionisíacas, era preciso a aprovação do Estado. Dessa forma, fazer uma história das mulheres na Antiguidade se torna um desafio e, para tentar superá-lo, foi de grande ajuda a incorporação da Arqueologia e das Teorias feministas na disciplina História.

A Arqueologia e as Teorias feministas possibilitaram o confronto de fontes e abriram portas para novas interpretações. Os objetos

[1] Agradeço imensamente ao meu orientador, Prof. Dr. Pedro Paulo A. Funari, e ao meu coorientador, Prof. Dr. Airton Pollini, pelas contribuições que fazem à pesquisa. Agradeço também as organizadoras da coletânea, Profa. Dra. Marina Regis Cavicchioli, Profa. Dra. Semíramis Corsi Silva e Profa. Dra. Sarah Azevedo, por acreditarem na pesquisa aqui feita e pelo convite para participar deste trabalho.

materiais nem sempre dialogam com harmonia em relação aos documentos escritos, tornando possível uma outra análise do mundo antigo. No caso das discussões sobre Dioniso, a cultura material permite-nos dialogar com figuras que não aparecem na narrativa da tragédia escrita por Eurípides – a exemplo dos sátiros. Deste modo, a Arqueologia, sem dúvida, abre novas portas de interpretação, e adicionada às teorias de gênero, a qual recorremos para analisar as iconografias dionisíacas, podemos criar novas perspectivas ao estudo do passado. Nesse sentido, o presente capítulo tem por pretensão pensar as relações de gênero a partir das representações iconográficas achadas na região da Ática por volta do século V AEC. Para tanto, começaremos pensando no discurso normativo sobre as mulheres de Atenas e como o mesmo pode ser questionado.

INTERPRETAÇÃO SOBRE AS MULHERES DE ATENAS: DONAS DO LAR

Por um longo tempo as mulheres de Atenas foram colocadas como donas de casa passivas e dóceis, essa interpretação era feita a partir da seleção de documentos escritos que tratavam da mulher de forma discriminatória, separando o feminino do masculino. Um exemplo dessa discriminação feminina pode ser encontrado na obra *Econômico*, do filósofo Xenofonte, escritor do século IV AEC. O autor foi contemporâneo de Sócrates e Platão, talvez por isso sua obra tenha sido produzida em estilo socrático.

O objetivo do *Econômico* é narrar de que forma o homem deve governar o *oîkos*, ou seja, a obra é um *lógos oikonomikós*, um manual sobre a economia doméstica (SILVA; GONÇALVES, 2014, p.3). Para ter uma vida próspera, o homem deve saber escolher uma boa esposa, esta

que deve ser obediente e aprender as tarefas domésticas com o esposo. Há aqui uma divisão das tarefas, ao escolher uma moça jovem e com poucos contatos com o mundo, o homem molda sua companheira da maneira com que deseja, para dar-lhe a casa para administrar sem que essa destrua sua fortuna, as falas do filósofo evidenciam uma superioridade masculina. Xenofonte entende que:

> [...] à mulher é mais belo ficar dentro de casa que permanecer fora dela e para o homem é mais feio ficar dentro de casa que cuidar do que está fora. Se alguém faz coisas estranhas à natureza que a divindade lhe deu, talvez os deuses não deixem de perceber que ele está fora de seu lugar e ele é punido por descuidar-se de tarefas que são suas ou fazer tarefas da mulher (XENOFONTE, *Econômico*, VII, 30-32).

A mulher descrita por Xenofonte é uma espécie particular de feminino almejada pelos chamados “cidadãos de bem”, segundo Marta Mega de Andrade, ela, sendo equilibrada e casta, complementava o masculino, “não se preocupava com comida excessiva, com maquiagens, penteados e adornos, nem dava atenção às conversas entre mulheres acerca dos atos de Afrodite” (ANDRADE, 2001, p. 149). Se estabeleceu assim uma divisão na qual as mulheres estavam restritas ao espaço do gineceu e os homens ao público. Xenofonte aponta que uma das funções do matrimônio é gerar filhos, a mulher deve dar herdeiros ao homem para que este não fique só na velhice e possa dar seguimento ao seu *γένος* – raça:

> [...] os deuses formaram esse casal de fêmea e macho, como é chamado, com muito critério para que tenha o máximo de vantagens na convivência. Em primeiro lugar, para que não pereça a raça dos seres vivos, esse casal permanece unido gerando filhos; para que não pereça a raça dos seres. (XENOFONTE, *Econômico*, VII, 18-19).

A função social da mulher, produzir herdeiros, a coloca para dentro da esfera da *pólis*; nesse sentido, "sem mulheres não há cidade" (SILVA; GONÇALVES, p. 5). Assim, a importância feminina no processo de herança do *γένος* parece significativa, abrindo uma outra discussão: a legitimidade da cidadania. A mulher ateniense, assim como o homem, dava legitimidade à cidadania de seu filho, afinal, na Atenas do século V AEC, só eram considerados cidadãos os homens nascidos de pai e mãe atenienses, aqui está uma incongruência do discurso sobre a inutilidade feminina. Essa percepção da cidadania feminina foi discutida por Sue Blundell, no livro *Women in ancient Greek* (1995); Marta Mega de Andrade, em seu texto *A Cidade das mulheres: cidadania e alteridade feminina na Atenas clássica* (2001); Violaine Sebillotte Cuchet, em seu artigo "Cidadãos e cidadãs na cidade grega clássica. Onde atua o gênero?" (2015).

Sue Blundell (1995/2001) aponta para uma cidadania feminina ligada à ἀσταί, ou seja, ao direito civil, se referindo, por exemplo, à participação das mulheres nos rituais religiosos. Contudo, essas mulheres não tinham direito político, até então reservado ao homem. Marta Andrade de Andrade explica que a ideia da mulher enquanto cidadã é bastante polêmica, há autores que as considera participante da vida pública por meio de *táticas*, ou seja, participavam de forma velada e sutil, ou por meio da presença em festas religiosas e outros as consideram como uma classe menor, sem direito a cidadania. Contudo, esses dois pensamentos são passíveis de questionamento, Cuchet (2015) explica que de fato os homens ocuparam os espaços de legislação e deliberação política, quando as mulheres podiam ir às assembleias, por exemplo, o fazia acompanhadas por um κύριος – um tutor que pudesse representar seus interesses na assembleia –, mas isso só ocorria quando o assunto discutido estivesse diretamente relacionado a ela. A autora

defende que distinção homem/mulher não parte de uma definição natural, como a leitura de Xenofonte poderia nos direcionar, mas da dimensão cultural, como mostram os estudos de gênero.

> Dizer que "mulheres e homens pertencem a duas categorias homogêneas e distintas" não pode ser uma hipótese fundamentada na natureza, pois podemos dizer, igualmente, que "mulheres e homens pertencem à mesma categoria", a dos seres humanos. A diferença entre as duas hipóteses explica-se, é fácil de entender, por uma diferença de ponto de vista: ora se escolhe o critério da procriação (a função biológica, identificada pela distinção de anatomias), ora o da espécie (humana, animal ou vegetal). Os estudos de gênero destacaram, assim, o caráter político e cultural da diferenciação menina/menino (CUCHET, 2015, p. 286).

Assim, a própria divisão social, homem/mulher e público/privado, que por vezes parece bem estabelecida, é questionada por meio das iconografias e das teorias de gênero, com destaque para Sarah Pomeroy (1987), Eva Keuls (1993), Sue Blundell (1995), Pedro Paulo Abreu Funari (1995), François Lissarrague (1998) e Violaine Sebillotte-Cuchet (2017). Assim, se por um lado os documentos antigos atestam haver uma mulher submissa ao masculino e ao lar, por outro, podemos dizer que essa interpretação faz parte da construção discursiva que visa controlar as ações sociais. Os documentos são discursos que visam propagar uma ideia, manipular o leitor e, por isso, devem ser lidos com cuidado. O fato de Xenofonte escrever como a mulher deve se comportar, nos faz questionar sobre a posição feminina na vida cotidiana da *pólis* (BATAILLE, 2017), pois, se é preciso que haja um documento que sirva de manual para as condutas femininas, certamente é porque essas condutas não eram seguidas.

O discurso no qual as mulheres eram exímias donas de casa parece ter sido utilizado na Antiguidade como forma de manutenção do controle social, sobretudo no que se refere ao feminino. Deste modo, tal discurso continua a ser propagado na Modernidade como forma de alimentar uma narrativa que dá legitimidade ao ideal de dona de casa. Portanto, as descrições de inferioridade e desigualdade feitas sobre o mundo feminino não estão na forma como as fontes são construídas, mas no modo com que foram interpretadas.

> A exclusão, era, de fato, estruturante de um discurso que tinha como centro de significação a representação do sujeito universal e individual que, apesar de teoricamente neutro (transcendente), na prática correspondia à imagem do homem branco europeu e imprimia à ciência as expectativas sociais, políticas, culturais, econômicas e religiosas desse sujeito como lugar estratégico de produção (ANDRADE, 2001, p. 1).

Contudo, com as discussões de gênero suscitadas no mundo contemporâneo não se pode mais admitir uma análise do mundo antigo sem ter o gênero como ferramenta conceitual, questionar a forma como o feminino é apresentado e pensar em novas abordagens se faz necessário para tornar o passado heterogêneo.

> Por que razões os antigos gregos diferenciavam os homens das mulheres, quando assim procediam? Em que contexto o faziam? Para diferenciar quais homens e quais mulheres? Um(a) historiador(a) que se depara, hoje em dia, com discursos a respeito "das mulheres" – mais frequentemente entendidas como categoria social homogênea do que os homens – já não pode, numa época em que o gênero logrou se impor como uma ferramenta de análise pertinente no âmbito das ciências sociais (Laufer; Rochefort, 2014), considerar esses discursos e expressões como evidências. Ele ou ela deve questionar a finalidade desses discursos e categorizações, para ser capaz de descrever com maior precisão a forma como os indivíduos viviam em

> sociedade. É guardando essas perguntas em mente que podemos, hoje, retomar a questão da cidadania clássica e da pólis, considerada como um "clube de homens", e visitar o laboratório da Grécia antiga com novos instrumentos, para novas medições. (CUCHET, 2015, p. 287-288).

A REPRESENTAÇÃO DAS BACANTES

A mulher ideal enfatizada nos textos escritos são representações possíveis do imaginário grego, mas não verdades absolutas, a criação da normatização de gênero feminino é uma construção discursiva e, portanto, não podemos tratar as mulheres de Atenas, ou de qualquer período histórico, de maneira uniforme[2]. Assim, ao estudar outras possibilidades de feminino no mundo antigo, em destaque para as bacantes, pode-se perceber uma multiplicidade de mulheres. Ao olhar para a representação das bacantes é perceptível que o discurso no qual as mulheres são domésticas natas dá espaço para narrativa de loucas/selvagens que vão à lugares ermos gritar a Dioniso, deus do vinho, da insanidade, da transgressão.

Zagreu, Lúsios, Brômio, Baco, esses são vários dos epítetos direcionados a Dioniso. Em Tebas, o deus se apresenta com duas máscaras: *Lúsios* e *Bakkheíos*. (DETIENNE, 1988, p. 46-47). Lúsios é o deus que se encontra no limite do espaço urbano, precede cerimônias de libertação e purificação, é também chamado de Dioniso *Kathársios*, já Bakkheíos é o deus da impureza, da infâmia, do delírio (DETIENNE, p. 46-48). O deus é assim tremor e temor, é o perigo no qual se quer mergulhar, mas ao mesmo tempo ao qual se deve evitar, sobretudo as mulheres.

---

[2] Aqui vale se ater a uma proposição assinalada por Schmitt Pantel (1994, p. 24), na qual os documentos que temos contato para tratar das mulheres e de sua forma transgressora não foram produzidos pelas mesmas, portanto, a imagem, das mulheres, traçada na antiguidade é determinada pelo discurso masculino, o que, de certa forma, enviesa a formação da imagem feminina.

Segundo a peça *As Bacantes,* de Eurípides, para prestar honras a Dioniso, as mulheres saem de suas casas para irem às montanhas, lugar do "caos". Peregrinam errantes pelos montes, saltando e delirando.

> Fêmeas tebanas portam, todas elas forçadas,
> paramentos para a orgia tresloucada às Cádmeias,
> sob o cloroso aberto, sobre as pedras.
> Malgrado seu, aprenda a cidadela
> não ter sido iniciada em meus baqueus (EURÍPIDES, *As Bacantes*, 34-40).

Este poderia ser interpretado como o primeiro momento do culto a Dioniso, a morte social, a libertação da mulher casta que vive no *oîkos*. A experiência do transe dionisíaco provoca a *manía* – μανία: loucura, fúria, paixão, entusiasmo inspirado pelo divino[3] –, fazendo com que experimentam o êxtase (έκσταση) ("saída de si"), esse seria um fenômeno místico que pode ser encontrado no transe, na possessão, enfim, em experiências em que o indivíduo perde sua consciência, essa experiência as tornam capazes de matar com as próprias mãos, "quem se entrega a este deus arrisca-se a perder a sua identidade social e a 'ser louco'" (BURKERT, 1993, p. 318). Essa *manía* a qual os seguidores do deus são apresentados faz parte da natureza humana, parte do grotesco do âmago daquele que é tocado pelo divino. Dos inúmeros casos de possessão dionisíaca, a presença feminina se faz notar, as mulheres são os principais alvos de sua *manía*, outrora traduzida como loucura (DETIENNE, 1988, p.11). A participação da mulher de maneira ativa no culto ao deus Dioniso acontece de maneira incisiva, permitindo que esta se insira diante de uma sociedade que não comporta mais definições de

[3] "Folie, fureur, passion, enthousiasme inspiré par la divinité" (CHANTRAINE, 1999, p. 658); ver também o significado dado por Liddell e Scott (1996, p. 920): "madness, frenzy" (loucura, frenesi).

"classes sociais", de dominados ou dominantes; Dioniso é o deus de todos, seu culto permite a igualdade não apenas no âmbito social, mas na questão de gênero. Desta maneira, o culto ao deus permitia que o *Outro* saísse das sombras para irromper na sociedade impondo-se ao reconhecimento (VERNANT, 2000, p. 144).

As personagens das bacantes, seguidoras do deus Dioniso, se opõem ao discurso normativo interpelado por Xenofonte no *Econômico*, por exemplo. No mito de Dioniso narrado por Eurípides, Penteu, rei de Tebas, nega preces e libações ao deus do vinho: "Contra mim Penteu move uma *teomaquia*" (EURÍPIDES, *As Bacantes*, 45), diz o deus. Irado com a atitude do rei, Dioniso move uma epifania[4] contra as mulheres tebanas que, frenéticas, correm pelas montanhas, destroçam aos animais com as próprias mãos, matam suas crias. Para os que estão de fora, um completo desvio do discurso normativo sobre o gênero feminino, não à toa Penteu indaga e se volta contra Dioniso. Por empreender essa *teomaquia*, ou seja, uma disputa com o deus, o mortal será sacrificado por sua mãe Ágave, e suas tias, Ino e Autônoe.

O discurso de Penteu é precedido por uma normatividade, para o rei, as mulheres deveriam ficar em casa e seguir a vida casta, mas sua ideologia vai de encontro às normas estabelecidas para o culto a Dioniso, o deus é fonte de transgressão social, sobretudo, para as mulheres. No embate entre deus e mortal, não só divisão do espaço, outrora mencionada por Xenofonte no *Econômico*, é colocada na peça, como também o comportamento das mulheres.

> Penteu: Durante minha ausência desta cidade,
> pude escutar notícias más da pólis

[4] O termo é trabalhado por Marcel Detienne no livro *Dionysos à ciel ouvert* (1986).

> nossas mulheres abandonam lares,
> fingindo-se inspiradas por Baco.
> em plúmbeos montes, coreografam danças;
> pelo neodâimon, por Dioniso – seja
> ele quem for –, transbordam as crateras
> cede à vontade masculina (EURÍPIDES, *As Bacantes*, 215-222).

O que parece que está sendo alertado pelo tirano durante a peça é o perigo que é deixar a mulher desfrutar da liberdade do espaço público. Essa questão evidencia uma premissa: as mulheres saíam de suas casas, o confinamento não era real e o que existia, em certa medida, era uma tentativa de manipular os corpos femininos para que estes ficassem restritos a um determinado espaço.

O nome πενθέω significa lamentar por, podendo ser associado ao lamento pela perda que advém do sacrifício, a tese, na qual Penteu é sacrificado em nome do deus foi defendida por Richard Seaford em conferência intitulada “Politics and Mystery-cult in Euripides’ Bacchae” transmitida pelo *Instituto Mundo Antigo* em julho de 2021 e disponibilizada no YouTube nesse mesmo ano, parte das suas análises encontram-se em seu livro *Dionysus* (2006). Na palestra, Seaford comenta que há nas *Bacantes* uma iniciação mística que envolve a *psyche* (Ψυχή) dos seus participantes, esse jogo psicológico, no qual a alma se entrega a *psyche*, é uma forma política. A iniciação mística na Antiguidade seria um ensaio para a morte, o iniciado passaria por um período de ignorância, ansiedade, sofrimento e acabaria encontrando conhecimento, certeza e felicidade. Mas, durante o processo é preciso passar por um isolamento pessoal para que então se junte ao grupo e entregue sua alma a *psyche* (Ψυχή), como assim fizeram as bacantes.

A morte é simbólica, mas é preciso que o iniciado acredite naquele processo de morte e se veja aterrorizado para então poder ser abraçado pelo Hades, por isso, as iniciações são secretas. Assim, sem saber que a morte não é real, ele se envolve no processo e tem o seu psicológico afetado (SEAFORD, 2006, p. 76). A iniciação mística geralmente tem por função garantir a felicidade para os iniciados no próximo mundo (SEAFORD, 2006, p. 74). Dioniso introduz seu culto para ser praticado por toda a *pólis*, e as bacantes instauram uma reunião feminina que permite a dança frenética entre as mulheres, o deus e, no caso das iconografias, os sátiros (SEAFORD, 2006, p. 33). Portanto, esse é um espaço político que permite a transgressão, um espaço político em que a hiperindividualidade de Penteu é posta em conflito com a consciência coletiva da comunidade.

A imagem do desmembramento aparece em uma *kylix* ática *de figura vermelha*, atribuída a Douris e datada de 500-450 AEC[5]. Na imagem, um homem, cujo nome não está mencionado, é dilacerado por duas mênades – se convencionou a tratar como mênades as representações que trazem signos relacionados ao culto a Dioniso: o *tirso*[6] (θύρσον), e a pele de animal nos ombros.

> [...] há quatro mulheres participando do desmembramento; as duas centralizadas seguram a cabeça e o torso do sujeito, logo atrás uma delas segura o manto, sua face está voltada para cima; a quarta figura segura a perna do rei desmembrado. Ao fundo é possível ver a figura de um sátiro

[5] Figura 1 – *Kylix* ática de figura vermelha. Estados Unidos, Texas, Kimbell Art Museum, AP 2000.02. Atribuído: Douris; proveniência: Tebas, Beócia; datação: 550-500 AEC; dimensão: altura 12.7 cm e diâmetro 29.2 cm.

[6] O tirso é o bastão de Dioniso, utilizado também pelas bacantes: ele é envolto por folha de hera e com uma pinha em seu topo (CHANTRAINE, 1999, p. 447).

> que parece estar em choque com a ação das mênades; o sátiro tem o rosto voltado para o público (MATOS, 2021, p. 155).

No lado B da imagem, aparecem três mulheres, o deus e um sátiro tocando *aullos*. "O deus olha fixamente para o sátiro que está tocando *aulos* do seu lado esquerdo; ao lado direito do deus, uma das mulheres segura uma das pernas do sujeito desmembrado" (MATOS, 2021, p. 155).

Uma imagem similar aparece no *Psykter* ático de figuras negras datado de 550-500 AEC.[7] O vaso está bastante fragmentado, mas em seus pedaços podemos ler o nome de Penteu. Na imagem as mulheres ou mênades – a não ser por uma delas que segura o *tirso* não podemos afirmar que as outras três que aparecem foram pintadas como mênades – desmembram o corpo do rei. Ambas as cenas mostram dois detalhes: a presença feminina na narrativa dionisíaca e a presença dos sátiros. Esses seres híbridos que de forma recorrente aparecem seguindo Dioniso, mas que não aparecem dentro da narrativa de Eurípides.

Na primeira imagem aparecem dois sátiros, um está tocando o *aulos*, o outro tem sua face voltada para o receptor da imagem, sua posição frontal nos dá motivos para acreditar que ele se comunica com o leitor do vaso, o consumidor final (FRONTISI-DUCROUX, 1998) e o que ele parece demonstrar é o assombro com a cena de desmembramento/sacrifício[8]. O personagem traz o espectador para cena ao mesmo tempo que se posiciona para fora. Segundo Frontisi-Ducroux (1998, p. 226), no mundo grego, o rosto – *prosópon* – revela, visto que a face é destituída de

---

[7] Figura 2 – *Psykter* Ático de figura vermelha. Estados Unidos, Boston, Museum of Fine Arts, 10.221., CP885. Atribuído: Euphronios; proveniência: Itália, Orvieto; datação: 550-500 AEC; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: comprimento 26,8 cm.

[8] Essas cenas violentas não eram apresentadas nas tragédias, elas eram faladas, por isso a voz é um elemento de destaque no teatro grego.

dissimulação entre emissor e destinatário[9]. Portanto, a expressão do sátiro presente nessa imagem poderia revelar um ambiente de transgressão e não uma normatividade, além disso, chama os espectadores a se juntar a ele na relação de espanto.

> A posição do sátiro poderia ser um convite para quem está bebendo na *kylix* entrar na cena ou vislumbrar a potencialidade da divindade que está sendo consumida através do vinho. A imagem mostra aquilo que a cena trágica esconde de seus espectadores. O horror da tragédia é sempre ouvido, mas, em contrapartida, a iconografia deixa o seu receptor ver, podendo tornar o desmembramento ainda mais real e perigoso aos olhos do destinatário (MATOS, 2021, p. 119).

Nas imagens de Corinto analisadas por Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, no livro *Ritos e festas em Corinto arcaica* (2010), o sátiro que salta e toca nas nádegas com os pés parece fazer referência a dança dionisíaca *bíbasis*, nela há uma disputa – *agón* – para ver quem salta mais, o vencedor teria como prêmio uma *ólpe* – uma garrafa de vinho – pintada (LIMA, 2010, p. 90). A referência a essa dança dionisíaca está na forma com que o sátiro que olha para o espectador está desenhado. O sátiro não faz menção apenas ao horror da cena de desmembramento, mas faz referência à disputa de dança que ocorria nos festejos, sendo ele, portanto, uma representação do que ocorria no local.

Outro ponto de destaque é a violência presente nos cultos a Dioniso, na tragédia, a hostilidade com que o culto era visto parece existir por conta da objeção moral – é o exemplo da embriaguez e da licença sexual (SEAFORD, 2006, p. 35). Contudo, na iconografia, onde a presença dos

[9] Podemos falar de uma semelhança entre a monstruosidade do sátiro e das górgonas, ambas as imagens podem ser representadas de maneira frontal e atestam uma forma grotesca, essa ligação precisa ser melhor desenvolvida.

sátiros se apresenta, a violência toma outro rumo, a da tentativa de estupro. Os sátiros são figuras híbridas que representam os excessos, em destaque, a embriaguez. Quando embriagado, o homem não tem controle sobre seu corpo e involuntariamente são acometidos da satiríase, uma doença que deixaria o *phallós* ereto (WILLES, 2000, p. 80).

> Segundo uma tradição ateniense, ao não aceitarem que Dioniso fosse consagrado com o símbolo do *phallós*, os homens foram castigados: embora esse castigo não afetasse a agricultura (qualidade da terra) ou sua fertilidade, afetava o órgão genital e a esterilidade dos homens, que ficaram doentes desse órgão (MATOS, 2021, p. 122).

Os sátiros expressam, assim, os excessos masculinos, sendo a satírise uma doença que deveria ser evitada. Em alguns vasos gregos os sátiros poderiam ser representados atacando as mênades, e essas poderiam repelir os seus ataques, é o que atesta a ânfora de figura vermelha atribuída ao pintor Kleophrades. Na imagem, dois sátiros, com o *phallós* ereto, tentam atacar a duas mênades distintas. A primeira mênade a ser atacada se move na direção contrária e usa o *tirso* – instrumento dionisíaco – para afastar o personagem que tenta levantar suas vestes. A segunda personagem está de frente para o sátiro e tem os pés voltados para o outro lado, ela não parece correr, sua posição é a de enfrentamento. Sua mão esquerda segura a mão direita do híbrido que está suspendendo seu vestido, com a mão direita empunha o *tirso* e o golpeia na região da genital. As duas personagens femininas analisadas estão vestidas com *chitón* e *himation*, tendo em sua cabeça o *sakkós*, uma delas tem pele de animal sobre as costas, a partir de suas vestimentas e adornos podemos identificá-las como bacantes e, provavelmente, mulheres de classe alta.

Na ânfora pintada por Kleophrades[10], vê-se dois sátiros que tentam tocar a mênade, essa os afasta de maneira impositiva com o *tirso*, Sheila McNally (1978, p. 101) compreende que há na cena uma tensão entre as características masculinas e femininas presentes nas relações humanas. A autora qualifica a mênade que afugenta e combate o sátiro como tendo uma frieza eficaz e até cruel, o que estaria justaposto aqui é a defesa da castidade menádica na arte grega e a possibilidade das mulheres de confrontar seu agressor. “Ninguém irá resgatar a bacante. Se ela quiser escapar, ela deve salvar a si mesma”[11] (MCNALLY, 1978, p. 102).

Sobre a classe dessas mulheres três pontos devem ser destacados, o primeiro, é referente a peça, *As Bacantes*, em que as mulheres de classe alta, a mãe e as tias do rei, aparecem como seguidoras de Dioniso. Ou seja, a participação das classes altas era possível. O segundo ponto, estaria exposto no drapeamento das vestimentas. Apesar de ser comum o uso do *chitón* por qualquer classe, os adereços, volume e drapeados marcantes seriam marcadores de uma classe dominante (BROOKE, 2003, p. 60-61). O terceiro ponto está no destaque iconográfico dado a essas classes,

> A iconografia, quando representou a mulher livre, sempre privilegiou a mulher de elite, seja nas cenas religiosas, nas quais as mulheres têm participação bastante ativa, sobretudo nas representações das festividades das Lenéias, seja nas cenas de intimidade (CERQUEIRA, 2008, p. 158).

Deste modo, parece possível indicar que as figuras femininas, retratadas nos vasos que aqui apresentei, pertenciam à classe alta. Isso

---

[10] Figura 3 – Ânfora de figura vermelha. Alemanha, Munique, Antikensammlungen, 2344. Atribuído: Pintor Kleophrades; proveniência: Itália, Etruria, Vulci; datação: 525-475 AEC; dimensão: não informada.

[11] No one will come to the rescue of the maenad. If she is to escape, she must save herself.

significa que, as mulheres ditas “bem-nascidas” que motivam o discurso de Xenofonte e de outros autores gregos podem ser trazidas ao centro desse debate; questionando sua passividade e a subordinação feminina. Mostrar essa contrariedade das fontes torna possível uma disputa de narrativas e uma multiplicidade da representação feminina. As mulheres da alta classe social, como as tias e a mãe de Penteu, que burlando essa compreensão do que deveria ser o feminino na Antiguidade ateniense, vão para o meio da floresta saudar o deus dos excessos: Dioniso, mostrando uma imagem subversiva da cidade de Atenas, onde era permitida a participação feminina e onde as hierarquias sociais foram relativizadas. Richard Seaford (2006) afirma que ninguém era excluído desta festa, o vinho tratava de integrar e romper com as divergências sociais:

> [...] nem mesmo os escravos ou as crianças eram excluídos do consumo de vinho. O vinho é celebrado comunitariamente não apenas porque sua produção é social, mas também porque seu efeito transformador pode, ao ser apreciado por todos os membros masculinos da comunidade, tender a remover as barreiras entre eles. Foi Dioniso, de acordo com o coro das Bacantes de Eurípides (421-3), que “deu o prazer doloroso do vinho igualmente ao homem rico e ao homem menor”[12] (SEAFORD, 2006, p. 18).

Assim, estudar as mulheres dentro do culto a Dioniso por meio da iconografia e da tragédia é importante para contestar as discussões historiográficas tradicionais e as fontes escritas. A narrativa das bacantes abre uma possibilidade de atuação feminina que extrapola os

[12] “[...] not even slaves or children were excluded from the wine drinking. Wine is communally celebrated not only because its production is communal but also because its transformative effect may, in being enjoyed by all male members of the community, tend to remove barriers between them. It was Dionysos, according to the chorus of Euripides’ Bacchae (421–3), who ‘gave the pain-removing delight of wine equally to the wealthy man and to the lesser man’”.

discursos normativos da *pólis*, no culto, as mulheres experimentam o transe dionisíaco, da possessão e, nesse momento, se abre um mundo onde não há limites sociais de subordinação. No momento em que Ágave é possuída pela potencialidade dionisíaca, ela quebra todas as regras sociais que culminam no destroçamento de seu filho. Não é somente a mãe do rei que está presente, mas uma força externa que a leva à transcendência. Quem se entrega a Dioniso "arrisca-se a perder a sua identidade social e a 'ser louco'. Isto é ao mesmo tempo divino e terapêutico" (BURKERT, 1993, p. 318).

Portanto, há uma dimensão político-social dentro do culto a Dioniso que funcionaria para manutenção dos corpos na sociedade políade, ainda que essa contenção das tensões não seja totalmente eficaz. Para Eva Keuls (1993), a religião dionisíaca tem esse aspecto de "rebelião", em que o desentrelaçar das amarras sociais passa a ser uma forma de extravasar as tensões em um local institucionalmente demarcado. Courtney Friesen (2015) analisa o rito a Dioniso por uma visão um pouco diferente: o culto ao deus não seria um aliviador de tensões, mas um contentor, pois a instituição cívica do culto tem por medida legalizar o frenesi feminino já existente[13] (FRIESEN, 2015, p. 9). Ou seja, ao ser captado pelo poder institucional, o culto passaria a ter esse aspecto de "rebelião".

Para Seaford (2006), o menadismo acaba envolvendo e sendo incorporado pela *pólis*, tal mecanismo torna-se um possível meio de reestruturar a organização normativa da própria *pólis* no momento do culto a Dioniso, não havendo leis, é possível a experimentação de um

[13] The civic institutions of maenadism functioned both to sanction and to circumscribe female frenzy and delirium.

mundo caótico, da desordem, essa experimentação é necessária para que haja a supressão das tensões sociais.

> A tendência centrífuga do mênadismo é incorporada à polis e, ao se tornar uma reversão temporária e meramente simbólica da estrutura da cidade, pode até reforçar sua coerência. As Bacantes dramatizam a incorporação e prefiguram a encenação de um ritual feminino secreto durante a festividade políade de ambos os sexos[14] (SEAFORD, 2006, p. 36).

Contudo, o que deve ser levado em conta é que o caráter subversivo da religião dionisíaca não parece sustentar essa institucionalidade. A manifestação do deus é violenta, "introduz um corte na realidade do mundo, embaralhando ilusão e realidade, e desterrando o indivíduo de suas referências mais cotidianas e familiares" (ANDRADE, 200, p. 71). A *manía* dionisíaca chega de assalto, toma o indivíduo sem aviso, não há uma regra. Pensar no deus como uma potência que não pode ser contida (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 174) e, portanto, que extravasa a regulação institucional dos festejos é entender que parte dessa subversão se esvai para o campo do cotidiano. Dioniso como personagem *catártico* transforma seu iniciado, o move ao extremo da ação delirante e o traz de volta à lucidez, essa dinâmica não se encerra com o fim do festejo. Apesar da loucura divina ser momentânea, no final as mulheres retomam sua sanidade com consequências ou se tornam algo mais (HEDREEN, 1994, p. 50).

A mudança permitida por Dioniso referente ao comportamento feminino pode ser atestada, também, nos vasos de travestimento. Na

[14] The centrifugal tendency of maenadism is incorporated into the *polis* and, by becoming a temporary and merely symbolic reversal of the structure of the *polis*, may even reinforce its coherence. Bacchae dramatises this incorporation, and prefigures the enactment of secret female ritual in a *polis* festival of both genders.

kylix de figura vermelha, proveniente de Corinto, datada entre os anos 425-375 AEC, é analisada por François Lissarrague (1998). No vaso, uma mulher aparece travestida de sátira: com os seios bem marcados na imagem e a mão suspensa, ela parece está dançando para o deus, sua genitália estaria coberta por uma cinta satírica, um tipo de saia contendo pelos, rabo e um *phallós* ereto (LISSARRAGUE, 1998, p. 196). A imagem parece retrata um jogo visual em que o sexo se apresenta como masculino, mas "o corpo" é também feminino, podemos interpretar que há uma performance na qual a mulher reivindica de uma masculinidade, colocando em questão a performatividade binária de gênero. Ou, poderíamos supor que a forma satírica da mulher destaca a possibilidade de transição, de transformação e até de metamorfose do sujeito (FRONTISI-DUCROUX, 2018, p. 112).

As imagens dionisíacas sugerem, portanto, que

> [...] os mistérios dionisíacos ofereciam a oportunidade de se conectar com o deus através da dança extática e do consumo de vinho. Parte dessa conexão era uma transformação de homem em sátiro ou de mulher em bacante. Se temos humanos se transformando por meio do ritual em criaturas semidivinas, é um exagero pensar que eles também poderiam se transformar, pelo menos em parte, no outro gênero?[15] (SURTESS, 2014, p. 286).

O suporte imagético parece mostrar em suas entrelinhas embates sociais e propagar um discurso; neles "se difundem mensagens acerca do modo de vida peculiar às classes atenienses dominantes e daqueles que os circulam, homens e mulheres" (MARQUETTI, 2019, p. 108). A

[15] "The Dionysian mysteries offered the opportunity to connect with the god through ecstatic dance and the consumption of wine. Part of this connection was a transformation from man to satyr or woman to maenad. If we have humans transforming through ritual into semi-divine creatures, is it so far a stretch to think that they could also transform, at least in part, into the other gender?".

representação imagética protagonizada pelos cidadãos estabelece uma "norma de conduta", um modelo de práticas cotidianas a "serem seguidas" durante o festejo a Dioniso, ou seja, no momento em que as imagens estão sendo vistas.

CONCLUSÃO

Por fim, todas essas interpretações em torno dos personagens dionisíacos atestam uma capacidade do deus de sublimar as distinções convencionais. Dioniso é o deus travestido, ele performa nesse jogo dúbio de bom-mau, homem-mulher, ele abre essa capacidade para o múltiplo. Quando masculino e feminino aparecem em cenas dionisíacas sua conduta não é normativa, os homens experimentam os excessos e a feminilidade, se travestem e bebem exageradamente, já as mulheres performam uma masculinidade – o beber, o caçar, o se comportar de maneira bestial, o deslocamento até as montanhas – e um travestimento. A primeira forma que deverá ter destaque é a subversão feminina, quando as mulheres/mênades são postas em contato com os sátiros, surge na iconográfica uma tensão entre os sexos; as mênades ditam as regras, elas afastam ou se perdem na provocação sexual dos sátiros.

Deste modo, pensar as relações de gênero no espaço dionisíaco parece requerer uma nova interpretação teórica desse elemento, em que não mais teremos uma tensão entre binários, mas uma fluidez de corpos. Não dá para pensar o dionisíaco por meio da visão binária, entendendo mênades e sátiros como versões simplórias de masculino e feminino.

Sobre as mulheres na Antiguidade, a exemplo das Bacantes, podemos dizer que usam de subterfúgios, *táticas*, para transgredir as

"leis" que lhes eram impostas. Para Michel de Certeau (1994, p. 40-47), a tática é uma forma de subverter a dominação por meio dos próprios mecanismos de dominação. O aspecto da subversão é quase invisível, está intrínseco ao cotidiano em que os instrumentos de dominação são subjugados e tratados como objetos de resistência, assim, o dominado deve converter a situação, "deve tirar partido de forças que lhe são estranhas" (CERTEAU, 1994, p. 46). Com as bacantes a subversão ocorre no momento em que mulheres provam da liberdade dionisíaca, beber vinho, celebrar um deus noturno, ir a lugares ermos, enfim, todos esses pontos tornam-se *táticas*, uma conversão das normas da cidade.

Portanto, quando o discurso tradicional é posto à prova, encontramos caminhos lacunares visto que a distinção (inferior/superior) não é tão clara quando recorremos à figura das bacantes. Representadas na tragédia de Eurípides ou nas iconografias, as bacantes são mulheres tocadas por uma loucura divina – *manía*, que as leva ao estado alterado de consciência. As bacantes são mulheres que fogem à normatividade da *pólis*, transgridem o *nómos*. Se de um lado temos esses discursos normativos e representantes de uma ideologia, a mulher do lar, passiva e procriadora, do outro, temos as bacantes, mulheres que se libertavam das amarras sociais: elas são tocadas para fora de suas casas, se perdem pela floresta, tomam vinho e vão ao encontro de um deus *ctônico*. Esse panorama do mundo dionisíaco mostra que as mulheres não devem ser tratadas de forma homogênea, e que sua representação na Antiguidade não está fechada a novos questionamentos e novas interpretações, mesmo em fontes literárias. Ao pesquisar as bacantes de Eurípides ou os vasos gregos, podemos notar a importância da atuação feminina para a sociedade grega, pois são as mulheres participantes ativas dos rituais.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

EURÍPIDES. As Bacantes. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

XENOFONTE. *Econômico*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

Figura 1 – *Kylix* ática de figura vermelha. Estados Unidos, Texas, Kimbell Art Museum, AP 2000.02. Atribuído: Douris; proveniência: Tebas, Beócia; datação: 550-500 AEC; dimensão: altura 12.7 cm e diâmetro 29.2 cm.

Figura 2 – *Psykter* Ático de figura vermelha. Estados Unidos, Boston, Museum of Fine Arts, 10.221., CP885. Atribuído: Euphronios; proveniência: Itália, Orvieto; datação: 550-500 AEC; Inscrição: Penteu e Galene; dimensão: comprimento 26,8 cm.

Figura 3 – Ânfora de figura vermelha. Alemanha, Munique, Antikensammlungen, 2344. Atribuído: Pintor Kleophrades; proveniência: Itália, Etruria, Vulci; datação: 525-475 AEC; dimensão: não informada. Disponível em: <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/7C2B7BAA-D0B3-44E6-9E23-638579B9766E >. Acesso em 17/02/2023.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Marta Mega de. *A Cidade das Mulheres:* Cidadania e Alteridade Feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

ANDRADE, Marta Mega de. O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica. *Anais do XXVI Simpósio nacional da ANPUH – Associação Nacional de História,* XXVI, 2011, São Paulo, *Anais eletrônico do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo: USP, 2011.

BLUNDELL, Sue. *Women in Ancient Greece.* Harvard University Press: Cambridge, 3ed. 2001.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. "Evidências iconográficas da participação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística na Grécia antiga". A arte e a história da arte entre a produção e a reflexão, IV, 2008, Campinas. *Anais do IV Encontro de história da arte.* Campinas: Unicamp, 2008.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano I*: a arte do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHANTRAINE, Pierre. *Dicrionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des morts*. Paris: Klicksieck, 1999.

CUCHET, Violaine S. Gender studies et domination masculine. Les citoyennes de l'Athènes classique, un défi pour l'historien des institutions. *Cahiers du Centre Gustave Glotz,* Paris, v. XXVIII, p. 1-22, 2017.

CUCHET. Cidadãos e cidadãs na cidade grega clássica. Onde atua o gênero? *Revista Tempo*, Tradução de Lucas Cureau, vol. XXI, n. XXVIII, 2015, p. 281-300.

DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FRIESEN, Courtney J. P. *Reading Dionysus*. Euripides' *Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*. Tübingen: Mohr Siebeck: 2015.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Le sexe du regard. In: FRONTISI-DUCROUX, Françoise; LISSARRAGUE, François; VEYNE, Paul. *Les mystères du gynécée*. Le temps des images. Paris: Gallimard, 1998.

FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. Romanas por elas mesmas. *cadernos pagu*, Campinas, n. V, 1995, p. 179-200.

HEDREEN, Guy. Silens, Nymphs, and Maenads*. The Journal of Hellenic Studies*, vol. 114, 1994, p. 47-69.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso*. Imagem arquetípica da vida indestrutível. São Paulo: Odysseus, 2002.

KEULS, Eva C. *The Reign of the Phallus:* Sexual Politics in Ancient Athens. Berkeley: University of California Press, 1993.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek and English Lexicon*, Clarendon Press: Oxford, 1940.

LIMA, Alessandra Carbonero. *Xenofonte e a paideia do governante*. Tese de Doutorado em Educação defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2012.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Ritos e festas em Corinto arcaica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

LISSARRAGUE, François. Images du gynécée. In: FRONTISI-DUCROUX, Françoise; LISSARRAGUE, François; VEYNE, Paul. *Les mystères du gynécée*. Le temps des images. Paris: Gallimard, 1998.

MARQUETTI, Flávia Regina. Gênero, violência e erotismo na cerâmica grega antiga. In: SÁNCHES, Manuel García; GARRAFFONI, Renata Senna. (Orgs.). *Mujeres, género y Estudios Clásicos: un dialogo entre España y Brasil*. Barcelona, n. 66, 2019, p. 107-122.

BROOKE, Iris. *Costume in Greek Classic drama*. New York: Dover, 2003.

MATOS, Karolini. *As ignóbeis bacantes: outras formas de ser mulher na Atenas do século V a.E.C.* Dissertação de Mestrado em História Cultural defendida na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2021.

MCNALLY, Sheila. The Maenad in Early Greek Art. In: PERADOTTO, J.; SULLIVAN, J. P. (Eds.). *Women in the Ancient World*. Aretusa: Albany, 1984, 107-141.

POMEROY, Sarah. *Diosas, rameras, esposas y esclavas*. Madrid: Akal, 3 ed.,1999.

SEAFORD, Richard. Politics and mystery-cult in Euripides' Bacchae. *Instituto Mundo Antigo*. Palestra organizada por Félix Jácome e Ivan Vieira Neto, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cSkl_Wv1hi4&t=2474s>. Acesso em: 02/02/2022.

SEAFORD, Richard. The imprisonment of women in greek tragedy. *Journal of Hellenic Studies*, vol. 110, 1990, p. 76-90.

SEAFORD, Richard. *Dionysos*. New York: Routledge, 2006.

GONÇALVES, Jussemar Weiss; SILVA, Lisiana Lawson Terra da. O lugar da mulher ateniense: entre o *oikos* e a *polis.* II Encontro Internacional Fronteiras e Identidades, II, 2014, Pelotas. *Anais do II Encontro Internacional Fronteiras e Identidades*. Pelotas: UFPEL, 2014.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILES, David. *Greek Theatre Performance:* An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

6

ARISTÓFANES E AS ESCRITORAS DE SEU TEMPO: PRAXILLA E CLITÁGORAS (SÉCULOS V - IV A.C.)

Bárbara A. Aniceto

Na produção historiográfica brasileira atual, relacionada à Antiguidade Grega, percebemos o recrudescimento de estudos referentes à mulher e ao gênero, preocupados tanto em resgatar a atuação feminina nos distintos espaços históricos quanto em compreender o significado de feminino e masculino em dada época e lugar. Ao enfatizar a questão da participação das mulheres na Grécia Antiga, especificamente na Atenas Clássica, alguns autores teatrais do período se destacam por inserirem esse tópico em seus enredos, seja no gênero cômico ou trágico. Dentre eles, encontramos Aristófanes, primeiro comediógrafo de que temos notícia a criar uma protagonista feminina em suas comédias. A ideia do presente capítulo é colocar em debate dois testemunhos aristofânicos que, em nossa visão, atestam a ativa presença feminina no universo literário do período.

A TRAJETÓRIA LITERÁRIA DE ARISTÓFANES

Com o intuito de refletirmos sobre a participação das mulheres na sociedade ateniense do V e IV séculos a.C., especialmente em universos considerados masculinos tal qual o da escrita, como também sobre suas possibilidades de atuação para além do modelo da boa-esposa[1], julgamos

[1] O conceito da boa-esposa, denominada de mélissa, do grego μέλισσα que significa abelha, foi criado por Semônides de Amorgos. O poeta arcaico classificou as mulheres conforme alguns tipos de animais e insetos, sendo que mulher-abelha corresponderia ao "[...] reverso de todos os males atribuídos à mulher. Zelosa dos bens da casa, amiga de seu marido, inimiga das conversas entre mulheres, das

essencial reservar um espaço de discussão, ainda que breve, ao teatro de Aristófanes. Uma vez que os vestígios por nós mobilizados advêm de três comédias suas, a saber, *As Vespas* (422 a.C.), *Lisístrata* (411 a.C.) e *As Tesmoforiantes* (411 a.C.), faz-se importante realizarmos uma contextualização de sua obra, conectando seus esforços cômicos/políticos ao aparecimento das escritoras Praxilla e Clitágoras nos enredos supracitados. Em outras palavras, a partir das singularidades discursivas do poeta, podemos compreender sua escolha em inserir mulheres que escreviam e integravam os ambientes literários de Atenas e de outras regiões gregas da época clássica.

Aristófanes despertou um grande interesse nos estudiosos contemporâneos, seja pelo emprego de uma linguagem cômica que nos parece bastante direta e explícita face às obras de teatro atuais, seja pela riqueza de temas que congrega, relacionados a aspectos políticos, econômicos, culturais e filosóficos de seu tempo. No entanto, a despeito da significativa ligação estabelecida entre o poeta e a cidade de Atenas por meio das peças, estas foram reduzidas, por alguns pesquisadores[2],

conversas eróticas [...]" (ANDRADE, 2003, p. 120). Ao longo dos períodos arcaico e clássico, esse conceito foi sendo lapidado por outros autores gregos, tais como Aristóteles e Xenofonte.

[2] A ideia de que a presença feminina nos enredos aristofânicos objetivava apenas ao riso está conectada à perpetuação da inferioridade da mulher grega. A vertente historiográfica construcionista defende o falocentrismo enquanto a chave de leitura para as trocas sociais antigas. De modo geral, essa visão falocêntrica busca abranger as experiências sociais e políticas na Antiguidade baseada na noção da dominação masculina, visto que postula o paradigma da assimetria passivo/ativo e o da supremacia do falo. Nas pesquisas brasileiras e estrangeiras salientamos, respectivamente, os trabalhos de Daniel Barbo (2008), Giselle Moreira da Mata (2009), Luiz Henrique Bonifácio (2010), David Halperin (1990) e John Winkler (1990).

[3] São elas, respectivamente: *Os Acarnenses* (425), *Os Cavaleiros* (424), *As Nuvens* (423), *As Vespas* (422), *A Paz* (421), *As Aves* (414), *Lisístrata* (411), *As Tesmoforiantes* (411) , *As Rãs* (405), *Assembleia de Mulheres* (392), *Pluto* (388), *Aeolosicon* (387), *Amphiaraus* (414), *Anagyrus* (417), *Babylonians* (426), *Farmers* (422), *Old Age* (410/09), *Gerytades* (408/07), *Daedalus* (s/d), *Banqueters* (427) , *Danaids* (420), *Dramas I/II* (426/25), *Peace II* (412), *Heroes* (414/13), *Thesmophoriazusae II* (415/14 ou 407/6), *Cocalus* (387), *Lemnian Women* (Depois de 410) *Clouds I* (422), *Envoys to the Odomantians* (s/d), *Merchant Ships* (424/421),*Storks* (390), *Wealth I* (408), *Poetry* (s/d), *Polyidus* (s/d), *Proagon* (422), *Women Claiming Tent-Sites* (s/d), *Fry-Cooks* (s/d),

ao impulso único e primeiro de causar riso no espectador ateniense, desconsiderando as motivações críticas do comediógrafo. Em nossa visão, essas motivações constituíam elemento integrante da noção de comédia enquanto um gênero literário.

Michael Silk (2005) e Jeffrey Henderson (2009) seguem a mesma linha quando estabelecem a quantidade de peças produzidas pelo nosso poeta, a saber, quarenta e quatro, das quais temos onze na íntegra e trinta e seis em estado fragmentário. O número de textos produzidos por Aristófanes foi determinado por W.J.W. Koster em sua obra *Scholia in Aristophanem* (1974) e atualizado por Henderson em *Aristophanes Fragments* (2007). Nela, o autor resgata os escólios presentes no texto aristofânico, que constituem explicações paralelas à preservação documental das comédias. Tais escólios contêm informações significativas acerca da documentação, informações que, como veremos adiante, nos auxiliam a pensar sobre a relação entre o feminino e a literatura. Somados as quarenta e quatro peças, há quatro espúrios, obras atribuídas ao teatrólogo, mas de autoria desconhecida: *Poesy*, *Shipwrecked*, *Islands* e *Niobus*.

É necessário enfatizar que rastrear os percursos literários empreendidos por Aristófanes significa explorar a própria noção cômica partilhada entre os autores atenienses do quinto século a.C., pois a escrita aristofânica vincula-se diretamente ao desenvolvimento da comédia como um estilo reconhecido e respeitado pelos contemporâneos e pelo público. De acordo com Duarte (2000, p. 7), não é possível reconstruir a vida de Aristófanes, visto que não encontramos informações pertinentes à sua trajetória biográfica no texto

---

Telemessians (s/d), *Triphales* (Depois de 411), *Phoenician Women* (412/408) e *Seasons* (423/2). Todas as datas mencionadas referem-se ao período antes de Cristo.

aristofânico; enquanto documento histórico, as comédias nos fornecem subsídios literários, bem como evidências concernentes à organização política e cultural da sociedade ateniense do V século a.C. e das relações – conflituosas ou harmônicas – entre o feminino e o masculino.

Em suas comédias, Aristófanes se revelava sob a imagem do poeta educador; o que lhe interessava eram as críticas e inquietações que projetava no espaço do teatro, logo, não dispôs elementos de sua vida na documentação analisada. Assim, não pretendemos realizar uma narrativa em torno de sua esfera privada, mas sim localizá-lo brevemente a fim de tentar captar as motivações de suas escolhas literárias.

Sobre os primórdios da carreira aristofânica, Silva (1987, p. 28-31) salienta a ausência da assinatura do comediógrafo nas peças, veiculadas sob o nome de Calístrato, de quem foi assistente. Em *Cavaleiros* (424 a.C.), o poeta lança uma justificativa plausível para a omissão de seu nome, a saber, o receio em encarar o público ateniense sem a maturidade literária requerida:

> Χορός
> εἰ μέν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμῳδοδιδάσκαλος ἡμᾶς
> ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι,
> οὐκ ἂν φαύλως ἔτυχεν τούτου· νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητής,
> ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια.
>
> Coro - Se um dos antigos diretores de comédias (τῶν ἀρχαίων κωμῳδοδιδάσκαλος) nos tivesse forçado a avançar em direção ao público durante a parábase (λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι) para recitar seus versos, não o teria conseguido com facilidade, mas hoje esse poeta o merece (νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητής) porque os mesmos que nós ele odeia e ousa dizer o que é justo (τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια) (ARISTÓFANES, *Cavaleiros*, vv. 507-510).

Pelo trecho acima, podemos captar a relação estabelecida entre o poeta e sua audiência ou, pelo menos, a relação que ele intencionava construir. De acordo com Maria de Fátima Sousa e Silva (1987, p. 28), ao afirmar que "se um dos antigos diretores de comédias nos tivesse forçado a avançar em direção ao público, não o teria conseguido com facilidade", Aristófanes faz uma alusão ao fato de o autor ser obrigado a assumir sua identidade. Para ele, seria necessário dispor de um merecimento público para reivindicar sua autoria da peça. A noção de merecimento apresentada é oriunda da sentença "νῦν δ' ἄξιός ἐσθ' ὁ ποιητής" também traduzida por "hoje o poeta é digno, é merecedor"[3]. Visto que o enredo estava conectado não apenas às suas aspirações, mas aos assuntos da cidade, ele afirma, logo em seguida, que "ousa dizer o que é justo". Há uma clara preocupação em ser justo com o espectador ateniense que o assiste e em comprometer-se com as questões políticas em curso. Notamos como tal preocupação se repete em outras comédias do poeta, a saber, em *Os Acarnenses* (425 a.C., vv. 643-664) e *As Rãs* (405 a.C., vv. 686-690), reforçando a função pedagógica de seu teatro.

Silva (1987, p. 70) pontua que, embora empregada por outros dramaturgos, a prática de não se identificar como autor era mal vista. A cautela de Aristófanes em não se exibir inicialmente nos sugere, ainda, a proximidade entre o autor e seu público, que poderia tanto ser conflituosa quanto amistosa, bem como a frequente preocupação em dialogar com o espectador, criando uma linguagem cômica capaz de satirizar e, ao mesmo tempo, levantar problemas alinhados à realidade ateniense do V e início do IV séculos a.C.

[3] Todas as definições de termos ou expressões deste artigo advém do léxico online Grego-Inglês *Liddell-Scot-Jones* e dos dicionários *Grego-Português* organizados por Maria Celeste Dezotti e Daisi Malhadas.

No que tange à autoria, havia entre os escritores a noção de cópia relacionada a um trabalho já produzido, afinal, não raras vezes compartilhavam algumas temáticas semelhantes entre si devido ao momento bélico e conturbado em que viviam. Desse modo, conquanto não possamos falar em plágio para a época estudada, podemos detectar o discernimento da autoria e os subsequentes embates oriundos desta. A mesma questão social surgia em comédias distintas, levando-os a um clima de intensa competição (SILVA, 1987, p. 36). Em paralelo às invectivas direcionadas aos políticos atenienses, muito comuns nesse período, detectamos ataques a um autor específico, como vemos neste trecho de *Cavaleiros* (424 a.C.) em que o poeta, no verso 400, ridiculariza, pela idade avançada, Cratino, comediógrafo da geração anterior, aludindo à sua prática de urinar no leito devido à velhice "Se não te odeio, seja eu manta em casa de Cratino!"[4] Exemplo claro da rivalidade apontada, a referência direta a outro escritor nos aventa a existência de uma rede literária em Atenas, ainda que restrita a um círculo social pequeno, pois tragediógrafos e poetas cômicos trocavam experiências de escrita entre si, fosse no sentido de enaltecimento ou desvalorização do trabalho alheio.

Por compartilharem uma acepção de autoria distinta da moderna, na qual o autor era entendido a partir de uma projeção pública em conjunto com os demais escritores de seu período, a composição dos textos exigia a permuta de ideias, conceitos e recursos cômicos, da mesma maneira que mobilizava inquietações sociais, culturais, políticas, filosóficas comuns a tal rede de escrituras. Ao considerarmos que Aristófanes convivia diariamente com tais inquietações, vigentes

[4]εἴ σε μὴ μισῶ, γενοίμην ἐν Κρατίνου χῴδιον.

no espaço de discussão entre os literatos atenienses, podemos conceber a inserção feminina por duas vias: na primeira, as mulheres surgem enquanto fator de interesse e representação nas comédias e tragédias. Na segunda, aparecem enquanto participantes ativas dessa rede de trabalhos escritos, ainda que de forma diminuta quando comparada à produção masculina.

Em consonância com nosso raciocínio, é importante pontuarmos o papel do teatro na realidade ateniense do V e IV séculos a.C. Preocupada em compreender a construção do feminino alinhada à vivência da cidadania ateniense, a historiadora de gênero Marta Mega de Andrade se propõe a contrastar as obras de Eurípides e Aristófanes com *o Econômico* de Xenofonte, rastreando os subsídios tanto dos teatrólogos quanto do filósofo para a noção de mulher compartilhada no século V a.C., ou seja, o que os autores entendiam por feminino e quais representações edificaram embasados neste entendimento (ANDRADE, 2001, p. 13-14).

De sua extensa análise, o que nos interessa para a reflexão aqui proposta é a investigação acerca da participação feminina pelo retrato cômico. De acordo com Andrade, o teatro nos remete à questão da alteridade e da diferença visto que associa a figura feminina à *pólis*. Efetuada especialmente pelo nosso poeta, tal associação pode ser visualizada no envolvimento das mulheres em discussões e espaços considerados masculinos, envolvimento esse responsável por reiterar suas performances enquanto parte constitutiva de um quadro valorativo que as reconhecia pelo olhar da alteridade.

Na esteira das reformulações historiográficas que buscam enxergar a cidade antiga como um espaço heterogêneo de convivências humanas, o trabalho de Andrade se destaca por compreender a *pólis*

clássica enquanto coletividade, isto é, como um universo político que integrava a pluralidade de seus grupos diversos. A cidade abarcava a alteridade de segmentos sociais não reconhecidos pelas normas institucionais, como as mulheres, os escravos e os estrangeiros. A diversidade deles era apreendida como elemento constitutivo da *pólis,* formada pelas trocas e práticas cotidianas entre mulheres e homens, cidadãos, não-cidadãos, escravos e também homens livres.

Inseridos nesta cidade plural, os dramaturgos edificaram um imaginário do feminino no qual inscreveram a dimensão pública da mulher ateniense, evidenciada pela noção de que a *pólis* se faz no exercício político, capaz de integrar aqueles que não pertenciam à cidadania formal – estrangeiros, mulheres e escravos – e reconhecendo-os como partícipes da lógica *políade* (ANDRADE, 2001, p. 39). É nesta rede de compartilhamentos tanto literários quanto socioculturais que encontramos produções femininas, legadas a nós pelo próprio testemunho aristofânico, como visualizaremos a seguir.

DUAS POETAS GREGAS DO PERÍODO CLÁSSICO: PRAXILLA E CLITÁGORAS

Na comédia *As Vespas* (422 a.C.), Aristófanes nos apresenta a composição textual e oral de uma poeta. Ele o faz ao citar diretamente em sua obra uma passagem de autoria de Praxilla, como podemos ver abaixo:

> Βδελυκλέων
> τί δ’ὅταν Θέωρος πρὸς ποδῶν κατακείμενος
> ᾄδῃ Κλέωνος λαβόμενος τῆς δεξιᾶς·
> “Ἀδμήτου λόγον ὦταῖρε μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει.”
> τούτῳ τί λέξεις σκόλιον

> Bdelicléon – Mas o que acontece quando Teoro, reclinando sobre seus pés, pega a mão direita de Cléon e canta:
> "Lembre-se, amigo, da história de Admeto e estime as pessoas boas". Com qual canção você vai tapar essa? (ARISTÓFANES, *Vespas*, v.1239).

O excerto parodiado pelo comediógrafo integrava uma poesia lírica da autora, a qual não foi preservada à posteridade. Onze anos depois, ele reproduziu novamente uma canção da escritora na peça *As Tesmoforiantes* (411), substituindo o termo "escorpião" por "político" como vemos abaixo:

> Χορός
> τουτὶ μέντοι θαυμαστόν,
> ὁπόθεν ηὑρέθη τὸ χρῆμα,
> χἤτις ἐξέθρεψε χώρα
> τήνδε τὴν θρασεῖαν οὕτω.
> τάδε γὰρ εἰπεῖν τὴν πανοῦργον
> κατὰ τὸ φανερὸν ὧδ᾽ ἀναιδῶς
> οὐκ ἂν ᾠόμην ἐν ἡμῖν
> οὐδὲ τολμῆσαί ποτ᾽ ἄν.
> ἀλλ᾽ ἅπαν γένοιτ᾽ ἂν ἤδη·
> τὴν παροιμίαν δ᾽ ἐπαινῶ
> τὴν παλαιάν· ὑπὸ λίθῳ γὰρ
> παντί που χρὴ
> μὴ δάκῃ ῥήτωρ ἀθρεῖν.

> CORO
> Isso é mesmo surpreendente!
> De onde ela foi desenterrada
> e que terra trouxe uma mulher
> tão audaciosa?
> Eu não teria pensado que a assanhada
> tivesse a coragem de dizer essas coisas tão
> descaradamente bem diante de nossos olhos!
> Agora acho que tudo é possível,

> e endosso o antigo ditado:
> "Você tem que olhar debaixo de cada pedra
> ou um político pode te picar" (ὑπὸ λίθῳ γὰρ παντί νου
> χρὴ μὴ δάκῃ ῥητωρ ἀθρεῖν) (ARISTÓFANES, *As Tesmoforiantes*, v. 520-530).

Sabemos que ambos os trechos citados por Aristófanes pertenciam à Praxilla, pois oito fragmentos de seus trabalhos sobreviveram até nossos dias. De acordo com Ian Mitchell Plant (2004, p. 2), foram descobertas diversas obras elaboradas por mulheres entre os séculos VII a.C. e VI d.C. da Antiguidade, inclusive de naturezas substancialmente distintas, perpassando escritos filosóficos, gramáticos, astronômicos, históricos, matemáticos, medicinais e sexuais. Para organizar a antologia feminina por nós empregada, Plant (2004, p. 4) baseou-se nos indícios presentes em fontes diversas, que vão desde Meleagro e Antípater da Tessalônica, poetas do século I e II a.C. de cujos registros figuram algumas poetisas da época arcaica e clássica, até as obras *Sofistas no Banquete* (δειπνοσοφιστής, δeipnosophistēs*)* de Ateneu, do III século d.C. e a *Suda* do X século d.C., uma compilação em ordem alfabética de numerosas produções greco-romanas, das quais constam também autoras.

Não obstante ensinadas a compor para o coletivo familiar, o autor (PLANT, 2004, p.7) evidencia que elas o faziam com a intenção de difundir suas criações literárias, rompendo o padrão feminino subserviente e silencioso propagado por alguns escritores gregos. Assim como os assuntos elencados variavam, o estatuto social das compositoras também, consistindo tanto em mulheres bem-nascidas quanto prostitutas[5]. Praxilla era uma poeta lírica da cidade de Sícion,

[5] De acordo com Lessa (2004, p. 13), podemos compreender as prostitutas na Atenas Clássica a partir da diferenciação entre as hetairas (cortesãs) e as *pornai*. As primeiras recebiam uma educação artística e

localizada no Peloponeso. Ela produziu durante a época clássica de Atenas. Foi mencionada por Antípater da Tessalônia como "uma das nove musas" em conjunto com outras poetas, a saber, Safo, Praxilla, Moiro, Anyte, Erinna, Corrina, Nossis e Myrtis. Foi também homenageada pelo escultor Lisipos com uma estátua de bronze, além de possuir versos seus gravados em um vaso de aproximadamente 450 a.C. Tais vestígios, que consistem tanto na alusão quanto difusão de suas palavras, atestam a importância e possível alcance de Praxilla para o período (PLANT, 2004, p. 38).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, enfatizamos a coletânea *Women Poets in Ancient Greece and Rome.* A interpretação da literatura feminina na Antiguidade grega e romana empreendida pelos autores dessa coletânea tem como foco as escritoras Corinna, Safo, Erinna e Sulpicia. Embora a obra não abarque de forma direta as composições de Praxilla, visualizamos uma aproximação com os indícios apresentados por Plant. Assim como o autor, Ellen Greene (2005, p. 12) nos apresenta, já na introdução, a existência de extensivas evidências acerca da produção feminina escrita. As referências nos textos gregos e romanos, escritos por homens, sugerem não apenas a atuação das mulheres enquanto praticantes da literatura, como também a possibilidade de que uma tradição de autoria genuinamente feminina tenha se desenvolvido entre a época arcaica (700 a.C.) à helenística e romana.

Uma lista com mulheres poetas foi compilada pela primeira vez pelos eruditos de Alexandria e os historiadores acreditam que essa lista circulava na Roma Imperial, nos tempos de Augusto. Como Greene

---

acompanhavam os homens nos banquetes, portanto tinha um valor maior, em termos morais e financeiros, em comparação às segundas.

(2005, p. 13-14) pontua, em que pese a contribuição dos estudos referentes a Safo e às representações femininas pelo olhar masculino antigo, ainda lidamos com a ausência de análises voltadas à tradição poética das mulheres. Compartilhamos da ideia da autora e defendemos a necessidade de focar, sempre que possível, nas vozes femininas que nos foram legadas.

Investigar as criações femininas da Antiguidade significa indagar sobre a própria natureza dos textos por elas produzidos. O gênero literário da maioria, senão de todas as poetas, consistia na poesia lírica, um traço herdado de Safo. Porém, quando nos referimos à natureza textual, questionamos em que medida a poesia das mulheres gregas, poesia essa difundida em Atenas, poderia ser classificada como particularmente feminina, no sentido de constituir um segmento cultural à parte do masculino. Greene (2005, p. 14) reconhece a dificuldade em responder essa questão de modo satisfatório, dada à carência documental com a qual nos deparamos. No entanto, a investigação da autora transcende a busca por conjecturas plausíveis e se conecta às relações entre o gênero feminino e a literatura, entre a sexualidade e a textualidade em uma realidade marcadamente masculinizada tal qual a das sociedades gregas dos séculos V e IV a.C.

Somado aos esforços de Greene, sublinhamos o trabalho de Jane McIntosh Snyder. Preocupada em resgatar o maior número possível de fragmentos femininos, Snyder (1989, p. 39) os agrupa em uma análise tanto histórica quanto literária. Seu exame perpassa as obras de Safo, do VII século a.C., abarcando também as escritoras gregas do V século a.C. De acordo com a historiadora, devemos nos lembrar de um aspecto relevante: as mulheres que escreviam na época clássica não eram atenienses, mas viviam em diferentes cidades da Grécia continental

(SNYDER, 1989, p. 40). Por um lado, esse dado nos indica uma possibilidade menor de escrita por parte das atenienses; por outro, demonstra como a produção feminina era propagada em diversas regiões, afinal vislumbramos um autor ateniense – Aristófanes – mobilizando trechos de autoria conhecidamente feminina e não-ateniense em suas peças. Outro ponto fundamental suscitado pela autora diz respeito ao tipo de poesia lírica desenvolvida pelas mulheres da era clássica. Enquanto a poesia de Safo parece ter sido pensada para performances com apenas um cantor, acompanhado da lira, essas novas escritoras, dentre as quais encontramos Praxilla, compuseram métricas que demandavam a voz de vários cantores. O coletivo se apresentava em festivais religiosos locais com performances em coro, isto é, tanto os artistas mobilizados quanto o público das poetas era maior (SNYDER, 1989, p. 42). Essa informação nos auxilia a averiguar o estatuto de Praxilla.

Por redigir as chamadas canções do simpósio, destinadas especificamente ao banquete masculino, do qual as esposas legítimas estavam proibidas de participar, Plant (2004, p. 5) mostra que os pesquisadores contemporâneos tendem a associar a posição social de Praxilla à das hetairas. Em contrapartida a esta ideia, pesa o registro de que prostitutas realmente escreviam, porém, seus poemas assumiam regularmente um tom pornográfico e nem sempre apresentavam identificação autoral. Praxilla não apenas assinava suas composições, como em seus oito fragmentos restantes não há indícios de nuances eróticas. Corroborando nossa argumentação, destacamos o trabalho de Sean Corner (2012, p. 40), que investiga a participação feminina em ambientes de convívio da cidade ateniense.

De acordo com o autor, grande parte das análises referentes aos espaços de comensalidade grega concebeu a exclusão das mulheres

respeitáveis[6] enquanto pressuposto para a manutenção do simpósio. Embora coaduna com essa ideia, Corner (2012, p. 40) defende a existência de uma instituição exclusivamente feminina, a παννυχίς, pontuada por Menandro, poeta ateniense da chamada comédia nova em sua peça *Díscolo*. No drama cômico, Menandro representou três reuniões de um banquete familiar, registrando aspectos particulares deste espaço, como o partilhar de bebidas e a presença de parentes e, na última reunião evidenciada, Corner (2012, p. 42) detectou a realização simultânea do simpósio e da *pannychís*, similar ao banquete dos homens na estrutura e no propósito, uma vez que possibilitava a convivência entre as mulheres, todas ligadas entre si por laços familiares, e era acompanhada pelo consumo de vinho e comidas no desenrolar da comédia. Inicialmente conectada unicamente ao ἄριστον, refeição festiva que ocorria de manhã ou à tarde relacionado à determinada celebração sagrada, a *pannychís* assume, na representação menândrica, um caráter autônomo de mulheres reunidas sem um fim especificamente religioso (CORNER, 2012, p. 43).

Ao refletir sobre a categoria social da poeta, Plant afirma que, conquanto a origem de Praxilla pudesse ter sido aristocrática, era difícil que uma mulher nessa posição escolhesse escrever canções para os banquetes. Para ele, ela teria sido uma musicista profissional, que oferecia suas criações a audiências pagas. Além disso, como

---

[6] Corner não esclarece explicitamente o que compreende por mulheres respeitáveis. Embora não concordemos com a utilização deste termo, entendemos que essa classificação é equivalente à das esposas legítimas e bem-nascidas por nós compartilhada.

[8] A palavra é composta pelo radical em grego antigo – *pan*, forma neutra do termo *pâs* que significa todo ou tudo acrescentado à palavra νύξ (*nýx*), noite. Seu significado consiste, então, em "duração de uma noite; festa noturna".

mencionamos, Snyder pontua a inovação feminina em elaborar as poesias para públicos maiores, ao que o pensamento de Plant se coaduna.

Acreditamos que Praxilla poderia integrar o ambiente feminino da *pannychís,* bem como outras redes literárias e artísticas, como uma mulher bem-nascida ou como uma artista. Em outras palavras, o caráter de sua produção não correspondia necessariamente ao seu estatuto na sociedade ateniense. Fábio Vergara Cerqueira (2008) acertadamente pontua a exagerada simbiose, efetuada por estudiosos coevos, entre a prostituição feminina e a presença da música na vida das mulheres gregas. Ao investigar a atuação feminina no mundo do trabalho e na efervescência cultural e artística das póleis, o historiador e arqueólogo destaca práticas da educação feminina, como também a existência de entretenimentos musicais entre elas, ambos dados sustentados pela contribuição das fontes iconográficas. Nenhum testemunho da vida de Praxilla nos foi transmitido, de modo que não podemos inferir conclusões mais sólidas acerca de sua condição social. No entanto, concordamos com Cerqueira (2008, p. 172) quando afirma que devemos nos afastar da imagem das mulheres gregas como "um ser completamente reprimido, recluso na escuridão claustrofóbica do gineceu, desprovido de qualquer acesso à educação que fosse além de capacidades básicas de administração doméstica".

Ainda no enredo de *As Vespas*, encontramos menção a mais uma compositora:

> Βδελυκλέων
> μετὰ τοῦτον Αἰσχίνης ὁ Σέλλου δέξεται,
> ἀνὴρ σοφὸς καὶ μουσικός, κᾆτ᾽ ᾄσεται·
> "χρήματα καὶ βίαν
> Κλειταγόρᾳ τε κἀμοὶ
> μετὰ Θετταλῶν"—

> Bdelicléon – Depois dele, Ésquines, filho de Zellos, vai pegá-la [a música], um homem culto e sofisticado, e vai cantar:
> "Dinheiro e poder
> para Clitágora e eu
> entre os Tessalônios"
> ("χρήματα καὶ βίαν
> Κλειταγόρᾳ τε κἀμοὶ
> μετὰ Θετταλῶν") (ARISTÓFANES, *Vespas*, v. 1245)

Logo depois de mencionar o excerto de Praxilla, Bdelicléon prossegue com seu raciocínio no enredo, afirmando que, após Filocléon, Ésquines cantará mais uma *scholia*. Inserida nesta *scholia* por ele recitada, visualizamos o nome de Clitágora no dativo singular, nos indicando que χρήματα, o dinheiro e βίαν, o poder, iriam para ela e para o próprio Ésquines, referido pelo pronome pessoal κἀμοὶ - junção de καὶ (*kaí*) mais ἐμός. A partir desta passagem, podemos inferir a presença de Clitágoras enquanto uma escritora deste universo literário, assim como Praxilla. No entanto, há algumas controvérsias relacionadas à sua existência. Henderson (1998, p. 381) nos aponta que o nome "Κλειταγόρᾳ" pode tanto ter pertencido a Clitágoras, como a um impostor conhecido no período, ou ainda, constituir apenas o nome de uma música recorrente nos banquetes gregos.

Além de constar na antologia disposta por Plant em conjunto com Aspásia, Telesilla e outras figuras femininas, consideramos significativo que o nome dela desponte em seguida do trecho atribuído à Praxilla. Somado a esta sequência, Milton Torres (2014, p. 198), estudioso das Letras preocupado em compreender a impostura nas comédias, salienta que há discordância entre os escoliastas do texto aristofânico em relação à autoria da canção, conferida à escritora ou a

um impostor. No entanto, os comentadores não discordam da existência de Clitágoras. Ademais, um dos escólios presentes em *Lisístrata* se refere à Clitágoras como uma poetisa, mas da Lacedemônia[7], o que configura mais um indício de sua real existência. A forma no dativo pela qual sua identificação nominal aparece no trecho é, também, bastante expressiva e merece ser destacada, pois essa forma da língua grega indica explicitamente que algo é dado a alguém (RAGON, 2011, p. 128), ou seja, Clitágoras seria, nesse contexto, referida como uma pessoa e não apenas como o nome de uma *scholia*. É necessário esclarecer que, ao dedicarmos um espaço de discussão sobre os poemas femininos, não constitui objetivo nosso esgotar a questão, tampouco comprovar se Clitágoras foi (ou não) uma compositora. O que salta aos nossos olhos é justamente a escolha de Aristófanes em incluir obras edificadas por mulheres, pois ao citar ambas as autoras, ele pressupunha que o público ateniense estivesse familiarizado com os escritos das mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inserção do excerto de Praxilla e do cântico possivelmente pertencente à Clitágoras demonstram a participação das mulheres em espaços públicos, concebidos pela historiografia como exclusivamente masculinos. Evocá-las no ambiente teatral a partir de suas obras significa atestar a existência de tais mulheres enquanto produtoras de uma cultura – oral e escrita – que, de alguma forma, integrava o saber compartilhado pelos atenienses, afinal os elementos dispostos no enredo cômico demandavam a decodificação por parte do espectador,

---

[7] ἡ γὰρ Κλειταγόρα ποιήτρια ἦν Λακωνική, ἧς μέμνηται καὶ ἐν Λαναίσιν Ἀριστοφάνης, traduzida por: "Clitágora foi uma poetisa lacônia que Aristófanes menciona também em *Danaides*" (HENDERSON, 2007, p. 237).

apto a compreender a encenação pelo conhecimento das informações arroladas, constituintes do cotidiano citadino. Significa, ainda, reconhecer a produção feminina como legítima e relevante o suficiente para ser recordada. A atuação feminina se revela, também, pelo caráter público dos trabalhos escritos na sociedade ateniense, visto que, em uma realidade predominantemente oral, a difusão das palavras ocorria por meio das declamações em diversos ambientes, desde a ágora até os banquetes referidos, tornando-as, assim, conhecidas dos ouvintes. Ao analisarmos a participação das mulheres manifesta em produções escritas, não pretendemos enxergar a menção de Aristófanes como extraordinária, mas sim mostrar que os trabalhos femininos integravam as redes literárias em Atenas, e, ainda, que o comediógrafo evidencia outra faceta do feminino não alinhada ao padrão da boa esposa, relegada ao *oikos* e ao silêncio.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

ARISTÓFANES. *Os Acarnenses.* Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1998.

ARISTÓFANES. *Acharnians. Knights.* Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 178. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 1998.

ARISTÓFANES. *Clouds. Wasps. Peace.* Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 488. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 1998.

ARISTÓFANES. *Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria.* Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 179. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2000.

ARISTÓFANES. *Frogs. Assemblywomen. Wealth.* Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 180. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 2000.

ARISTÓFANES. *Fragments.* Editado e traduzido por Jeffrey Henderson. Loeb Classical Library 502. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press. 2007.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M. M. *A Cidade das Mulheres:* cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

ANDRADE, M. M. A "Cidade das Mulheres": A Questão Feminina e a Pólis Revisitada. In: FUNARI, P. P.; FEITOSA, L.; SILVA, G. J. *Amor, desejo e poder na antiguidade:* relações de gênero e representações do feminino. Campinas: Edunicamp, 2003.

BARBO, D. *O triunfo do Falo:* Homoerotismo, Dominação, Ética e Política na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

BONIFÁCIO, L.H. Gênero e Sexualidade na Atenas Clássica: As obras de Aristófanes como fontes para a análise de problemáticas atuais. In: *I Congresso Internacional De Religião, Mito e Magia no Mundo Antigo*, 2010, Rio de Janeiro. *Fórum de Debates em História Antiga*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2010. p. 51-51.

CORNER, S. Did 'Respectable' Women Attend Symposia? *Greece & Rome*, vol. 59, 2012, p. 34-45.

DUARTE, A. S. *O Dono da Voz e a Voz do Dono:* a parábase na comédia de Aristófanes. São Paulo: Humanitas, 2000.

GREENE, E. *Women Poets in Ancient Greece and Rome.* Sheffield: University of Oklahoma Press, 2005.

HALPERIN, D. M.; WINKLER, J. J. *Before sexuality:* The construction of erotic experience in the ancient Greek world. Princeton: Princeton University Press, 1990.

KOSTER, W. J. W. *Scholia in Aristophanem*. Groningen: Bouma, 1974.

LESSA, F. S. *O Feminino em Atenas.* Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

MATA, G. M. da. *"Entre risos e lágrimas":* uma análise das personagens femininas atenienses na obra de Aristófanes (séculos VI A IV a.C.). Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade Federal de Goiás – UFG, 2009.

PLANT. I.M. *Women Writers of Ancient Greece and Rome. An Anthology*. Sheffield: University of Oklahoma Press, 2004.

RAGON, E. *Gramática Grega*. São Paulo: Editora Odysseys, 2012.

SILK, M.S. *Aristophanes and the Definition of Comedy.* New York: Oxford University Press, 2005.

SILVA, M. F. S. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

SNYDER, J. McI. *The Woman and the Lyre:* Women Writers in Classical Greece and Rome. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.

TORRES, M. L. *A impostura em Aristófanes.* Tese de Doutorado em Letras Clássicas defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2014.

VERGARA, F. Evidências iconográficas da participação de mulheres no mundo do trabalho e na vida intelectual e artística na Grécia Antiga. In: IV Encontro de História da Arte - A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão - 2008, 2010. *ATAS DO IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - A ARTE E A HISTÓRIA DA ARTE ENTRE A PRODUÇÃO E A REFLEXÃO***.** Campinas: Centro de História da Arte e Arqueologia - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, vol. 1, 2008, p. 151-185.

WINKLER, John J. *The constraints of desire:* The anthropology of sex and gender in ancient Greece. New York: Routledge, 1990.

7

OS RITUAIS DE NECROMANCIA E PSYCHAGŌGÓS: RELACIONANDO MAGIA E GÊNERO NA GRÉCIA ANTIGA [1]

Lennyse Teixeira Bandeira

As catábases, do termo grego κατάβασις – katábasis, tratavam-se das descidas ao Hades, apresentadas em diversas passagens na literatura grega. Acreditava-se que, através do contato com o mundo dos mortos, era possível obter informações e realizar tarefas que visavam solucionar os problemas dos homens na terra. Nesse sentido, o tema sobre necromancia e psychagōgós na sociedade grega, está relacionado às práticas da magia que envolve os termos ἐπῳδός – epodos, γοητής – goetes, μάγος – magos, φάρμακον – phármakon, μάντεις – manteis e καταδέω – katadeo, cuja definição se baseia na evocação das almas dos mortos e o contato com as potências sobrenaturais, com o intuito de obter informações sobre o futuro ou fazer mal à alguém.

O estudo dos rituais de necromancia e psychagōgós nos permite analisar a relação entre magia, religião e ciência, a partir de uma perspectiva na qual a magia é uma ação complementar à religião grega, através de suas semelhanças, isto é, a utilização dos mesmos espaços sagrados, cemitérios, templos e a entonação de cânticos realizados nos rituais. Entretanto, a magia atua em um sentido alternativo que visa atender aos anseios individuais e privados. Desta forma, iniciaremos a

---

[1] Este texto é fruto de uma pesquisa em curso e, portanto, apresenta apenas resultados parciais. Prevê-se para o ano de 2024 a apresentação da Tese de Doutorado com os resultados completos da pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA.

discussão deste capítulo analisando as formas e usos alternativos da magia na antiguidade grega, para entender, através da historiografia, o que os gregos compreendiam por adivinhação, quais eram as formas de organização dos rituais de contato com os mortos e as questões de gênero presentes nessas práticas mágicas.

A ADIVINHAÇÃO ENTRE OS GREGOS: DO USO DOS ORÁCULOS ÀS OUTRAS PRÁTICAS ALTERNATIVAS

A magia fornece respostas e saídas alternativas quando não há outros meios de obtê-las. É por esta razão que a prática mágica da adivinhação é muito solicitada, sobretudo, na Grécia antiga. As respostas obtidas através dos rituais de adivinhação, podem ser socialmente úteis, fornecendo um meio de evitar possíveis conflitos entre membros de uma comunidade ou forçando indivíduos a se desviarem dos modos habituais de comportamento que podem ser prejudiciais a eles mesmos.

O estudo sobre a adivinhação grega pode ser analisado a partir de fontes escritas, imagéticas, epigráficas e arqueológicas. Xenofonte define a adivinhação como algo relacionado ao que os homens devem ou não devem fazer (XENOPHON, *Memorabilia*, 1.4.15; *Symposium*, 4.47). Em seguida, na documentação literária, *Sobre a Adivinhação,* de Cícero, o filósofo Crísipo, no século III a.C., define a adivinhação como um poder de ver, entender e explicar os sinais premonitórios dos deuses enviados aos homens para conhecer antecipadamente a disposição dos deuses em relação a eles (CÍCERO, *Sobre a Adivinhação*, II, 130).

Nessa perspectiva, Michael Flower (2008, p. 72) afirma que os gregos solicitavam muitos trabalhos de adivinhação porque acreditavam que os deuses estavam dispostos a se comunicarem com

eles. Apesar do estereótipo de "terapeutas" relacionado aos praticantes da adivinhação – por aliviar os anseios dos clientes em relação as suas dúvidas e decisões – o sentido da prática divinatória vai muito além disso, pois não apenas fornece respostas para perguntas complexas e difíceis, como também facilita a ação decisiva nos casos em que os indivíduos podem estar confusos, sem saber como agir diante de determinadas situações.

Segundo Sarah Johnston (2008, p. 3), a maioria dos gregos praticavam ou testemunhavam alguma forma de adivinhação com bastante frequência. Por exemplo, no ato de oferecer sacrifícios aos deuses em busca de respostas para estratégias militares; para se compreender ou desvendar um sonho desconcertante; no diagnóstico e tratamento de uma doença ou na escolha de uma noiva ou um noivo, etc. Isto é, ao frequentar os centros comerciais, era possível identificar alguém que se dizia ter o dom de carregar um espírito profético dentro de si, que poderia dizer o que significava quando uma doninha cruzava o caminho de uma pessoa. Além disso, era bastante comum encontrar uma delegação estatal que pretendia consultar o oráculo de Delfos em questão do bem público.

Mas afinal, as artes divinatórias sempre foram práticas específicas da religiosidade grega? Nessa perspectiva, Walter Burkert (1995, p. 25-91), ao analisar as conexões entre a Grécia e o Oriente, aproximadamente entre os séculos IX a.C. até VII a.C., aponta como os modelos orientais tiveram uma forte influência na religião e na literatura grega, resultado não somente das trocas comerciais e disputas políticas, mas devido à ação dos *manteis*, os profissionais das práticas mágicas que circulavam na região central das *póleis* e atuavam como sacerdotes e executavam rituais de purificação, ao qual

transmitiam conhecimentos técnicos a partir da evocação da alma dos mortos, dando continuidade cultural da Mesopotâmia ao Mediterrâneo.

Sob o mesmo ponto de vista, Sarah Johnston (2008, p. 4) afirma que a adivinhação antiga se adaptou às diferentes culturas e tecnologias tão prontamente quanto a adivinhação contemporânea. Há, inclusive, alguns exemplos de como as diferentes civilizações usavam a adivinhação, a saber, os assírios que faziam rituais de adivinhação olhando para o céu, pois viviam nas planícies onde havia uma excelente visibilidade sem obstrução das montanhas; os Cilicianos, Pisidianos e Panfilianos que tinham preferência pela adivinhação através dos pássaros e os gregos que consultavam os deuses empreendendo viagens aos oráculos ou contratavam um profissional da mantikê para realizar a prática divinatória. É importante ressaltar que o grau de variabilidade e adaptabilidade é característico de todos os fenômenos religiosos, porém, a adivinhação antiga era particularmente flexível, cujo objetivo principal era obter conhecimento sobre coisas que os homens não conheciam de outro modo, e isso se manifestou de várias maneiras que se combinaram e se recombinaram ao longo dos anos.

Para Esther Eidinow (2007, p. 32), os oráculos são lugares próprios para consultas de entidades sobrenaturais, seja ao um deus ou aos mortos. Esses eram considerados os receptores, por excelência, do sinal sobrenatural, que pensavam transmitir a mais significativa e confiável de todas as mensagens divinas. Entre os mais conhecidos oráculos, estava o templo de Apolo em Delfos. De acordo com Michael Flower (2008, p. 14), a interpretação dos oráculos, em particular, dependia da aplicação da inteligência humana, e os gregos costumavam aplicar argumentos lógicos e cuidadosos na análise do significado de uma mensagem fornecida por um oráculo. Como muitos oráculos délficos

eram ambíguos e expressos em linguagem metafórica, a interpretação era difícil e intelectualmente exigente. Mesmo as previsões oraculares aparentemente mais diretas exigiam interpretação de um profissional.

Qual seria a finalidade dos oráculos para os gregos? Para responder este questionamento, recorremos aos relatos de Xenofonte a partir da abordagem de Sócrates sobre a adivinhação, na obra *Memorabilia*, que nos fornece instruções autoconscientes sobre a sua utilização, a seguir:

> τοὺς τὰ τοιαῦτα παρὰ τῶν θεῶν πυνθανομένους ἀθέμιτα ποιεῖν ἡγεῖτο. ἔφη δὲ δεῖν, ἃ μὲν μαθόντας ποιεῖν ἔδωκαν οἱ θεοί, μανθάνειν, ἃ δὲ μὴ δῆλα τοῖς ἀνθρώποις ἐστί, πειρᾶσθαι διὰ μαντικῆς παρὰ τῶν θεῶν πυνθάνεσθαι: τοὺς θεοὺς γὰρ οἷς ἂν ὦσιν ἵλεῳ σημαίνειν
>
> Dizia, sim, que era necessário aprender as coisas que os deuses tinham determinado que deviam ser aprendidas, e procurar, através da adivinhação, indagar os deuses sobre assuntos que não são claros aos homens. Então, os deuses dariam o seu sinal àqueles que estivessem na sua graça (XENOFONTE, *Memorabilia*, I.1.9.).

Em concordância, Políbio (*Histórias,* 36.17. 6 e 2) expõe que o assunto de uma consulta deve se referir ao que não é óbvio, e isso inclui explicitamente acontecimentos do passado. Ele defendia que as perguntas feitas aos oráculos não deviam se concentrar tanto nas decisões específicas a serem tomadas pelos indivíduos, mas no ambiente desconhecido do mundo natural. Neste caso, Políbio afirma que se alguém consultava os deuses para descobrir o que se deve dizer ou fazer, a fim de aumentar o número e repovoar as suas cidades, o conselho do oráculo seria bastante fútil, já que a causa dessa situação era autoevidente e a solução estaria nas próprias mãos dos homens. Mas, por outro lado, era apropriado perguntar sobre chuvas ou neves excepcionalmente pesadas e contínuas, ou, por outro lado, a destruição

de plantações por secas ou geadas severas, além de assuntos como um surto persistente de peste ou outras coisas semelhantes das quais não estava no domínio das pessoas tomar o conhecimento da causa.

Compreendemos que, para Políbio, era um absurdo consultar um oráculo sobre questões referentes à falta de filhos e a escassez de população da Grécia, quando suas causas eram muito claras. Entretanto, podemos observar que esse foi um assunto de consulta para muitas pessoas em oráculos, certamente nos séculos anteriores à Políbio, e certamente durante e após a sua vida, como deixa transparecer Plutarco em *Moralia,* que as perguntas direcionadas ao sacerdócio no oráculo de Delfos, por exemplo, eram direcionadas aos rendimentos das colheitas, aumento dos rebanhos e a respeito da saúde pública (PLUTARCO, *Moralia*, 408c).

Mas além das consultas aos oráculos, havia outra forma de comunicação sobrenatural com o mesmo objetivo? Platão na obra *República* faz críticas aos μάντεις – manteis, um grupo de profissionais das práticas mágicas, que ele denomina como um grupo de mendigos e adivinhos que passavam às portas dos ricos tentando persuadi-los de que tinham o poder outorgado pelos deuses, como demonstra a citação, a seguir:

> [364β] τοῖς δ᾽ ἐναντίοις ἐναντίαν μοῖραν. ἀγύρται δὲ καὶ **μάντεις** ἐπὶ πλουσίων θύρας ἰόντες πείθουσιν ὡς ἔστι παρὰ σφίσι δύναμις ἐκ θεῶν ποριζομένη θυσίαις τε καὶ ἐπῳδαῖς, εἴτε τι
>
> [364b] e sacerdotes imploradores e **adivinhos** vão às portas dos homens ricos e os fazem acreditar que, por meio de sacrifícios e encantamentos, acumularam um tesouro de poder dos deuses que podem redimir e curar com festivais agradáveis (PLATÃO. *República*, II, 364b, *grifo nosso*).

O termo grego que define um adivinho é μάντις – mantis, e o plural é μάντιδες – manteis. Segundo Flower (2015, p. 297), um mantis era um provedor de serviços que dependia de conhecimento técnico, no qual precisava da capacidade de inspirar confiança em si mesmo como alguém que possui habilidades, conhecimentos e talentos especiais para convencer o público que detinha a capacidade de realizar os rituais mágicos. Como mencionado por Platão, os manteis viajavam de pólis em pólis oferecendo serviços sobrenaturais por uma taxa, a qualquer um que estivesse disposto e fosse capaz de pagar. Compreende-se também, que alguns manteis se estabeleciam em uma determinada *pólis* ou até mesmo prestavam serviços a um mesmo general em questões militares por muitos anos.

Além da adivinhação, o mantis precisava estar apto para interpretar todos os tipos de sinais enviados pelos deuses através de fenômenos naturais, sonhos e comportamento de animais, especialmente de aves. Flower (2015, p. 297-298) pontua que os manteis, por exercerem o domínio na arte da adivinhação, desempenhavam um papel essencial na guerra. No campo militar havia dois tipos de adivinhação sacrifical, a saber, o primeiro era o sacrifício do acampamento definido como ἱερά – hiera, que consiste em examinar as vísceras, especialmente o fígado da vítima sacrificial, que geralmente era uma ovelha. O segundo sacrifício chamava-se σφάγια – esfagia, que significa o sacrifício da linha de batalha que consistia em cortar a garganta do carneiro ou cabra, enquanto observava seus movimentos e o fluxo de sangue.

Nesse sentido, Pierre Bonnechere (2010, p. 145) afirma que a μαντικός – mantikos era uma atividade essencial para indicar a melhor decisão perante as situações que causavam dúvidas aos gregos, cujo

objetivo principal era alcançar êxito em suas trajetórias. Ao destacar o termo *"lugar de fala da mantiké"*, Bonnechere considera relevante a função da mantis que, uma vez solicitada, detém a função de adivinhação como resposta oracular para obter respostas sobre os questionamentos referentes ao passado, além de guiar o solicitante a agir conforme determinadas ações no presente e visualizar acontecimentos no futuro.

RITUAIS DE EVOCAÇÃO DOS MORTOS: RELACIONANDO MAGIA E GÊNERO

Segundo Esther Eidinow e Julia Kindt (2015, p. 486), a magia e a adivinhação na Antiguidade, eram atividades ao qual especialistas profissionais podiam ganhar a vida e podiam fazê-los a partir de um ritual realizado em um local específico. A possibilidade de realizar um ritual fora do culto oficial, tornou esses especialistas mais disponíveis para as pessoas nos momentos em que eram necessárias. Dessa maneira, na maioria dos casos, não havia necessidade de viajar para os oráculos de Delfos ou Dodona, se um *psychagōgós* confiável estivesse facilmente à disposição.

A constatação da existência do ritual de psychagōgós é mencionada na obra *Leis*, na qual Platão tece críticas aos praticantes da magia, através dos termos ψυχαγωγῶσι e ψυχαγωγεῖν relacionados a psicagogia, conforme a citação:

> [909β] πρὸς τῷ θεοὺς μὴ νομίζειν ἢ ἀμελεῖς ἢ παραιτητοὺς εἶναι, καταφρονοῦντες δὲ τῶν ἀνθρώπων ψυχαγωγῶσι μὲν πολλοὺς τῶν ζώντων,τοὺς δὲ τεθνεῶτας φάσκοντες ψυχαγωγεῖν καὶ θεοὺς ὑπισχνούμενοι πείθειν, ὡς θυσίαις τε καὶ εὐχαῖς καὶ ἐπῳδαῖς γοητεύοντες, ἰδιώτας τε καὶ ὅλας οἰκίας καὶ πόλεις χρημάτων χάριν ἐπιχειρῶσιν κατ᾽ ἄκρας ἐξαιρεῖν, τούτων δὲ ὃς ἂν ὀφλὼν εἶναι δόξῃ, τιμάτω τὸ δικαστήριον αὐτῷ κατὰ

> [909b] ou aberto a subornos, desprezam os homens, encantam as almas de muitos dos vivos e alegam que encantam as almas dos mortos, e prometem persuadir os deuses enfeitiçando-os, por assim dizer, com sacrifícios, orações e encantamentos, e que tentam, assim, destruir totalmente não apenas indivíduos, mas famílias e Estados inteiros por causa de dinheiro - se qualquer um desses homens for declarado culpado, o tribunal ordenará que ele seja preso de acordo com a lei na prisão do meio do país (PLATÃO, *Leis*, X, 909b).

O termo grego ψυχαγωγὸν – psychagōgós, é definido como a ação ritualística de evocar os mortos através de sacrifícios e encantamentos (LIDDEL; SCOTT, 1996, p. 2026). Nessa perspectiva, Johnston (2013, p.15) define *psychagōgos* como o praticante da magia que, mediante a contratação por um solicitante ateniense, entrava em contato com as potências sobrenaturais para apaziguar as almas que perturbavam a família do solicitante. De acordo com Georg Luck (2006, p. 12), apesar da variedade de práticas e termos que denominam os ritos de contato com o mundo dos mortos, o termo relacionado ao psychagōgós é o mais adequado para denominar os profissionais que realizavam a evocação das almas dos mortos para controlar a fúria das almas que importunavam a vida dos atenienses, além da mais requisitada solicitação sobre respostas a respeito do futuro. Igualmente à necromancia, o ritual de psychagōgós evoca almas, no entanto, as práticas rituais e os profissionais são diferentes. A necromancia detém outras especificidades, formas de organização e diferentes fins.

Na literatura grega, a passagem mais remota sobre a evocação dos mortos é apresentada por Homero nos cantos X e XI da *Odisseia*. Na documentação escrita, Odisseu desembarca na ilha de *Eea,* onde reside a feiticeira Circe, que o orienta a respeito dos procedimentos

ritualísticos a serem realizados, visando o seu retorno seguro: "Divinal Filho de Laerte, Odisseu muitos-truques, não mais, a contragosto, fiqueis na minha casa. Mas carece primeiro completar outra rota e ir à morada de Hades e da atroz Perséfone para consultar a alma do tebano Tirésias" (HOMERO, *Odisseia*, X, vv. 488-95).

À vista disso, compreendemos que as informações dos ritos, ou seja, o conhecimento do acerca do contato com o mundo dos mortos era especificamente atribuído às mulheres, como Homero deixa transparecer ao narrar a função exercida pela Φαρμακίδες – pharmakides Circe, com a *expertise* dos saberes da magia e que detém a capacidade de explicar a Odisseu os procedimentos que deveriam ser executados junto ao ritual: "lá então, herói, te aproxima e, como te ordeno, fosso cava, em torno de um cúbito de altura e largura, e em sua borda verte libação a todos os mortos, primeiro, misto com mel, depois com vinho doce e a terça com água; em cima asperge branca cevada" (HOMERO, *Odisseia,* X, vv. 516-520).

Desta maneira, após verter libações, Odisseu, na condição de profissional da magia, faz votos e súplicas aos mortos e corta o pescoço dos animais destinados ao sacrifício. Neste momento, analisamos que Odisseu entra em estado de purificação, que é semelhante às purificações de Empédocles de Agracas (frg. 112 Diels), que permite o contato com as potências sobrenaturais. Em vista disso, Burkert (1985, p. 165) afirma que a maneira mais comum de purificação é através da água, e nos rituais de purificação gregos, o contato com a água era fundamental. Esta prática está relacionada à fumigação, cuja função é afastar maus cheiros, sendo um dos primeiros meios utilizados para a desinfecção. Encontramos o exemplo disso na *Odisseia,* quando Odisseu

enxofra a sala após o banho de sangue que provocou (HOMERO, *Odisseia*, XX, vv. 481-494).

A respeito do ritual de consulta aos mortos executado por Odisseu, através das orientações de Circe, Daniel Ogden (2001, p. 23) identifica como um ritual de necromancia. No entanto, a antropóloga Erika Bourguignon (1987, p. 6451) analisa que o objetivo da necromancia é evocar almas, com a finalidade de manipulá-las para fins de fazer mal a alguém, atendendo as exigências do solicitante. Desta forma, apesar do historiador apontar que o ritual executado por Odisseu é um ritual de necromancia, ele expõe que a prática discorda em alguns aspectos fundamentais das tradições necromânticas, que se trata da realização do ritual sem a presença de uma especialista necromântica.

Mediante o exposto, defendemos a hipótese de que Circe detém os conhecimentos acerca dos rituais de necromancia, mas o ritual executado por Odisseu, é um ritual de psychagōgós, pois se trata de uma prática que apresenta a ausência feminina em sua realização. Essa hipótese é pensada através da ação de Circe, que possui os conhecimentos acerca da prática de evocação dos mortos, mas, quem realiza o rito e transita no mundo dos mortos é o herói Odisseu, como expõe o Canto XI nos versos 20-26 da *Odisseia*. Diante desses breves apontamentos, podemos afirmar que o ritual executado por Odisseu não se define por necromancia, já que não possui manipulação do corpo de um defunto durante o procedimento ritualístico, tampouco segue o aspecto tradicional de um ritual de necromancia citado anteriormente por Ogden.

Outra passagem que expõe a ação masculina nos rituais de contato com as potências sobrenaturais é datada do período clássico, trata-se de Empédocles de Agracás no fragmento 112 de *Purificações*, que deixa transparecer que possuía o domínio do uso de ervas e executava cultos

pitagóricos ao se colocar em condição de "deus imortal" (EMPÉDOCLES DE AGRACÁS, *Purificações*, frg. 112 Diels).

Dessa maneira, Maria Regina Candido (2006, p. 193-194) explica que o ritual de purificação, através da inscrição da lâmina, que tinha como objetivo conceder ao homem a imortalidade, exigia cuidados com o corpo e o controle da mente. O ritual consistia em banho, jejum, abstinência sexual e o exercício do silêncio. O ritual exigia também o uso de raízes e ervas que levavam o indivíduo a entrar em estado de transe e permitia o contato com as potências sobrenaturais. Neste caso, Empédocles transparece, ao executar o ritual de purificação, que seguia todos os procedimentos ritualísticos dos seguidores pitagóricos, adotando, inclusive, o estilo de vida deles.

Outras fontes também evidenciam a atuação da figura masculina em rituais de contato com as potências sobrenaturais. No drama satírico *Alcestes* de Eurípides, há uma menção do termo ψυχαγωγὸν, que representa o ritual de psychagōgós, que coloca em questão o retorno de Alceste do mundo dos mortos, conduzida por Héracles:

Ἄδ.ὦ θεοί, τί λέξω; θαῦμ᾽ ἀνέλπιστον τόδε:
γυναῖκα λεύσσω τήνδ᾽ ἐμὴν ἐτητύμως,
ἢ κέρτομός μ᾽ ἐκ θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά;
Ἡρ. οὐκ ἔστιν ἄλλη: τήνδ᾽ ὁρᾷς δάμαρτα σήν.
Ἄδ. ὅρα δὲ μή τι φάσμα νερτέρων τόδ᾽ ᾖ.
Ἡρ. οὐ **ψυχαγωγὸν** τόνδ᾽ ἐποιήσω ξένον.
Ἄδ. ἀλλ᾽ ἣν ἔθαπτον εἰσορῶ δάμαρτ᾽ ἐμήν;
Ἡρ. σάφ᾽ ἴσθ᾽: ἀπιστεῖν δ᾽ οὔ σε θαυμάζω τύχῃ

Ad. Oh Deuses! O que direi? Prodígio inesperado!
Estou vendo realmente a minha esposa? Ou
alguma alegria ilusória enviada pelos deuses
deixou minha mente de lado?
Her. Não tão; diante dos teus olhos tens a tua esposa.

> Ad. Tenha cuidado para que isso não seja algum fantasma dos mortos.
> Her. Venha, seu convidado não é um ***psychagōgós***.
> Ad. Estou olhando a minha esposa, a que levei à sepultura?
> Her. De fato, está. Mas não estou surpreso que você desconfie da sua sorte (EURÍPIDES, *Alcestes*, vv. 1125-1130, *grifo nosso*)

Mathew Dickie (2003, p. 313) ao analisar a ação de Héracles na obra *Alcestis*, nos fornece justificativas para afirmar que o ritual realizado por Héracles está inserido na prática da psychagogia e que, além disso, um grau de desprezo era associado à ela. O fato de Admeto levantar a possibilidade que a mulher resgatada do Hades por Héracles era uma aparição dos mortos e não a sua esposa Alceste, considerando Héracles um psychagōgós, transparece que é estranho para Admeto admitir que desfruta de uma amizade com uma pessoa tão humilde quanto um evocador profissional de almas dos mortos ou, mais provavelmente, que é insultuoso da parte dele chamar seu amigo de psychagōgós.

Além dessas fontes analisadas acima, observamos que na tragédia *Os Persas* (vv. 623-680) de Ésquilo, encontra-se evidências de que os homens possuíam o domínio da prática dos rituais de psychagōgós, a partir da atuação do Coro, formado por nobres anciãos que evocam a alma do rei Dário diante de seu túmulo. No primeiro estásimo da obra, a rainha Atossa verte libações diante do túmulo de Dário para dar início ao ritual. Entretanto, a sua participação limita-se ao ato de oferecer os alimentos aos deuses ctônicos, como demonstra a citação: "Eia, amigos! Com estas libações, aos ínferos entoai propícios hinos, e invocai o Nume Dario, eu encaminharei estas honras, poção da terra, aos ínferos Deuses" (ÉSQUILO, Os Persas, vv. 607-622). As libações de leite, mel, água e vinho são semelhantes às libações oferecidas por Odisseu à Tirésias no Canto XI da *Odisseia*.

Adiante, no segundo estásimo, a evocação da alma de Dário é feita a partir de hinos entoados pelo Coro, acompanhados de libações, encantamentos e súplicas aos deuses Hermes e Hades: “Rainha veneranda dos persas, tu, envia libações a tálamos sob a terra, nós, com hinos, pediremos aos guias dos finados sejam benévolos sob a terra. Eia, santos Numes ctônios, Terra e Hermes, e o rei dos ínferos, enviai dos ínferos a alma à luz” (ÉSQUILO. Os Persas, vv. 623-632).

No terceiro estásimo, Ésquilo descreve o momento no qual a alma de Dário surge sobre o seu túmulo e refere-se ao Coro como àqueles que o evocaram através de hinos e prantos, denominando-os como psychagōgoi:

> ὦ πιστὰ πιστῶν ἥλικές θ᾽ ἥβης ἐμῆς
> Πέρσαι γεραιοί, τίνα πόλις πονεῖ πόνον;
> στένει, κέκοπται, καὶ χαράσσεται πέδον.
> λεύσσων δ᾽ ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας
> ταρβῶ, χοὰς δὲ πρευμενὴς ἐδεξάμην.
> ὑμεῖς δὲ θρηνεῖτ᾽ ἐγγὺς ἑστῶτες τάφου
> καὶ **ψυχαγωγοῖς** ὀρθιάζοντες γόοις
> οἰκτρῶς καλεῖσθέ μ᾽
>
> Ó fiéis de fiéis, coetâneos de minha juventude,
> anciãos persas, por que dor o país padece,
> geme, golpeia, e faz uma fenda no chão?
> Ao ver minha esposa perto do sepulcro,
> temo; recebi de bom grado as libações.
> Vós carpis o pranto de pé junto ao sepulcro,
> e com altos gemidos **condutores de alma**
> em prantos me invocais.
> (ÉSQUILO, *Os Persas*, vv. 681-688, *grifo nosso*)

Dessa forma, a partir do termo grego ψυχαγωγοῖς destacado em *Alcestes* e *Os persas,* escritas em grego, ratificamos a nossa hipótese que

os rituais de evocação da alma dos mortos conduzidos por homens são denominados por psychagōgós.[2] À vista disso, quem tem o domínio da necromancia?

Para responder este questionamento, primeiro, identificamos que, na necromancia, a evocação dos mortos requer a manipulação do corpo do morto, e sabemos que somente as mulheres detêm a capacidade de tocar e vestir o defunto, conforme as ações realizadas por elas nos rituais fúnebres gregos. Além disso, a produção de filtros e poções amorosas, são especificidades do universo feminino. Como podemos notar no discurso judicial "*Contra a Madrasta*", escrito por Antifonte, que visava incriminar a madrasta de seu proponente, Apolodoro, pela morte do pai, causada por envenenamento premeditado, usando fármacos e filtros temidos pela sociedade (ANTIFONTE, *Contra a Madrasta*, 1.9).

As documentações apresentam as mulheres míticas como Circe, Medeia e Simaeta como detentoras do saber-fazer os venenos e poções para cura. De acordo com Madeleine Jost (1992, p. 277), a utilização de ervas e raízes são de domínio feminino em razão da relação das mulheres na elaboração de alimentos. Nessa perspectiva, Candido (2006, p. 192) afirma que o conhecimento acerca de venenos e remédios colocou as mulheres míticas à margem da sociedade dominada por homens. Logo, essas mulheres eram vistas como um perigo aos homens, devido a sua natureza oculta e misteriosa. A história de Simaeta na narrativa poética *Idilio II* ou *As feiticeiras,* de Teócrito, trata da situação ao qual ela se

---

[2] Esta hipótese é defendida por nós em nossa pesquisa intitulada: "O ritual de psychagōgós (ψυχαγωγός) na Grécia Antiga: exercício de experimentação comparada com documentações textuais e vasos cerâmicos entre os séculos VIII e IV a.C.", Dissertação de mestrado realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada – PPGHC da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendida e aprovada em 16 de março de 2020.

envolve por um atleta chamado Délfis, que ao longo do tempo a abandona. Insatisfeita com a situação, recorre à magia erótica para garantir o retorno de seu amado. Nesse sentido, Simaeta deixa transparecer que, se não o conquistar de volta, decretará a sua morte. A jovem evoca Hécate, Circe e Medeia para realizar o ritual contra Délfis, ao queimar as folhas de louro, que simbolizam as vitórias do atleta nas competições.

A materialidade da prática da necromancia, entre os atenienses, emerge junto ao discurso de oradores áticos do período clássico, nos casos de três mulheres estrangeiras condenadas por crimes de impiedade, a saber, a sacerdotisa Theoris de Lemnos, Nino e Frinéia de Téspias. Theoris de Lemnos foi executada após o julgamento de impiedade mencionado em três fontes escritas, a saber, o discurso judiciário *Contra Aristógiton I* de Demóstenes, a biografia de Demóstenes na obra *Vidas Paralelas* escrita por Plutarco e o trabalho do cronista Filócoro de Atenas do século IV a.C. citado por Valério Harpocratião, um lexicógrafo do século II d.C., na coleção de fragmentos *Die Fragment der griechischen Historiker* (FgrHist/FGrH).

A primeira fonte sobre o jugalmento de Theoris, o discurso *Contra Aristógiton I* do orador Demóstenes do século IV a.C., atesta que Theoris e seus filhos foram condenados à morte, em razão da sacerdotisa realizar práticas mágicas com o uso de fármacos para feitiços e encantamentos que levam à morte (Demóstenes. *Contra Aristógiton I*, XXV: 79-80). Plutarco define Theoris de Lemnos como sacerdotisa e revela que Demóstenes a condenou por muitos delitos, principalmente por ensinar escravos a fazer a prática do ἐξαπάτη – engano, ou seja, prática da persuasão e ilusão (PLUTARCO, *Demostenes*, 14.4). Por último, Filócoro a denominava μάντεις – manteis, que significa ser uma adivinha, aquela que possui os conhecimentos da prática de prever o

futuro e da necromancia (FILÓCORO apud HARPOCRATIÃO, s. v. *Theoris*, FGrH 382 F 60).

No caso da sacerdotisa Nino, Demóstenes a denomina como φαρμακίς – pharmakis, isto é, um termo usado para definir bruxa ou feiticeira, com ênfase no uso de drogas e venenos (EIDINOW, 2010, p. 12). O seu julgamento é mencionado em três fontes escritas, a saber, em Contra Beócio I e Contra Beócio II de Demóstenes, no discurso homónimo Sobre a Falsa Embaixada de Demóstenes e em Contra Apião II de Flávio Joséfo. Nino foi condenada porque zombava dos importantes rituais dos Mistérios e fazia filtros amorosos para jovens do sexo masculino (DEMÓSTENES, *Sobre a Falsa Embaixada*, XVIII, 281). Em *Contra Apião II*, Flávio Joséfo informa que Nino foi condenada por iniciar pessoas nos rituais de deuses estrangeiros não permitidos pelo Estado ateniense, entre eles, o deus Sabázio (FLÁVIO JOSÉFO, *Contra Apião II*, 267).

Frinéia de Téspias foi a única das três mulheres a ser absolvida, ao qual foi defendida pelo orador Hipérides. Foi julgada por seu ex-amante, Euthias, que alegou que a cortesã era ímpia por realizar celebrações vergonhosas, reunir θίασος – thiasos ilegais entre homens e mulheres e adorar o deus estrangeiro Isodaites (PARKER, 1996, 217). O julgamento está presente nas obras *Discurso* de Hipérides e na obra *Banquete dos Sábios* de Ateneu de Náucratis.

Na cultura material também há evidências de que as mulheres tinham o domínio da necromancia, como no vaso em forma de *ânfora* de figuras vermelhas de Campânia, sul da Itália, pintado pelo pintor de Cumaean, número do inventário 11588, datado aproximadamente entre 330 - 320 a.C., localizado no Museu Jean Paul Getty, o “The Getty”, na Califórnia. A descrição do vaso é mencionada por Daniel Ogden que afirma ser uma necromante realizando um ritual de evocação da alma

de um homem, utilizando um objeto identificado como *phiale* (OGDEN, 2001, p. 28).

Imagem 1. Uma necromante com um *phiale* (tigela) e um espelho, e um fantasma masculino em uma túnica sinuosa. Inv. 11588. Datação: 350 - 320 a.C. Acervo do Museu Jean Paul Getty.

Dessa maneira, apesar das variedades de termos mágicos, as documentações nos conduzem a supor que há questões de gênero na prática ritualística de contato com os mortos, no qual a prática ritual de psychagōgós é exercida eminentemente por homens, enquanto a necromancia é uma prática de domínio feminino, devido ao contato direto com com o corpo do morto. Além disso, a magia, principalmente a amorosa, está inserida no cotidiano das mulheres que circulavam entre os segmentos sociais de recursos da sociedade grega.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

ATHENAEUS. *The Learned Banqueters*, VI, Books 12-13.594b. Loeb Classical Library 327. Edited and translated by S. Douglas Olson. London: Harvard University Press, 2010.

JACOBY, Felix. *Die Fragente der Griechischen Historiker (FgrHist)* Continued. Part 4. Biography and Antiquarian Literature. Edited by G. Schepens. Leiden; Boston; Köln. IV A: Biography. Fasc. 1. The pre-Hellenistic period/by J. Bollansée- J. Engels – G. Schepens- E. Theys. Leiden: Brill, 1998.

CICERO. *De Senectute De Amicitia De Divinatione*. Translated by William Armistead Falconer. Cambridge/London: Harvard University Press, 1923.

DEMOSTHENES. *Orations*. Volume II: Orations 18-19: De Corona, De Falsa Legatione. Translated by C. A. Vince, J. H. Vince. Loeb Classical Library 155. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

DEMOSTHENES. *Orations*. Volume III: Orations 21-26: Against Meidias. Against Androtion. Against Aristocrates. Against Timocrates. Against Aristogeiton I and II. Translated by J. H. Vince. Loeb Classical Library 299. Cambridge: Harvard University Press, 1935.

DEMOSTHENES. *Orations*. Volume IV: Orations 27-40: Private Cases. With an English Translation of A. T. Murray. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

ÉSCHYLE. *Tragédies*: Les suppliantes, Les perses, Les sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné. Texte établi et traduit par Paul Mazon. 2 éd. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

EURIPIDES. *Alcestis*. Edited with translation and commentary D.J. Conacher. Warminster: Aris & Phillips, 1988.

FLAVIUS JOSEPHUS. *The Life*. Against Apion. Translation by H. St. J. Thackeray. Cambridge: Harvard University Press, 1954.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HYPERIDES. *Discours*. Texto editado por Gaston Colin. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

PLATÃO. *República*. 9ª edição. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Caloustre Gulbekian, 1993.

PLATO. *The Laws*. Translated by R. G. Burry (bilíngue: grec-english). London: William Heinerman, 1984.

PLUTARCH. *Moralia*. Volume V. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge/London: Harvard University Press, 1936.

PLUTARCH. *The Paralell Lives*. Vol. VII. Translated by B. Perrin. Loeb Classical Library. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1919.

POLYBIUS. The Histories. The Loeb Classical Library (in Ancient Greek). Tradução de W. R. Paton. Chicago: Universidade de Chicago, 2012.

XENOFONTE. *Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e comentário de Ana Elias Pinheiro. 1ª edição. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

BIBLIOGRAFIA

BONNECHERE, Pierre. Divination. In: OGDEN, Daniel (Ed.). *A Companion to Greek Religion*. London: Wiley-Blackwell, 2010, p. 145-159.

BOURGUIGNON, Erika. Necromancy. In: *Encyclopedia of Religion*. Vol. 10. Ed. M. Eliade. New York: Collier Macmillan, 1987.

BURKERT, Walter. *Greek Religion: Archaic and Classical*. Oxford: Blackwell, 1985.

BURKERT, Walter. *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Translated by Margaret E. Pinder and Walter Burket. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

CANDIDO, Maria Regina. O saber mágico-filosófico de Empédocles de Agragas na Atenas Clássica. *Phoinix*, XII. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 189-199.

DICKIE, Mathew. *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. London: Routledge, 2003.

EIDINOW, Esther. *Oracles, Curses, and Risk Among the Ancient Greeks*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

EIDINOW, Esther; KINDT, Julia (Eds.). *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2015.

FLOWER. Michael. *The seer in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 2008.

FLOWER, Michael. *Religious Expertise*. In EIDINOW, Esther; KINDT, Julia. (Edited by). *The Oxford Handbook of Ancient Greek Religion*. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 2015.

JOHNSTON, Sarah Iles. *Ancient Greek Divination*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2008.

JOHNSTON, Sarah Iles. *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece.* London: University of California Press, 2013.

JOST, Madeleine. *Aspects de la vie religieuse en Grèce*: début du V siècle a la fin du II siècle av J.C. Paris: Sedes, 1992.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by. Sir Henry Stuart Jones. With the assistance of Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1996.

LUCK, Georg. *Arcana Mundi*: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds: A Collection of Ancient Texts. 2nd ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

OGDEN, Daniel. *Greek and Roman Necromancy*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

PARKER, Robert. *Athenian Religion: A History*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

8

MULHERES QUE ESCREVIAM PARA A ETERNIDADE: A TRADIÇÃO SIBILINA NA ROMA ANTIGA E SUA PRESENÇA NO BRASIL

Sarah Fernandes Lino de Azevedo

INTRODUÇÃO

Sibila, segundo a definição do dicionário Priberam da Língua Portuguesa, significa: 1. Mulher a quem os antigos atribuíam o dom da profecia e o conhecimento do futuro; 2. Mulher que faz profecias, profetisa; 3. Mulher malvada, cruel, bruxa, megera. Origem etimológica: latim *Sibylla* (SIBILA, 2023).

Nos documentos provindos da Antiguidade percebe-se uma abundância de referências a Sibilas, mulheres que trabalhavam com o ofício da adivinhação, conhecidas por escreverem oráculos que circulavam pelo mediterrâneo. Tais documentos trazem indícios de uma tradição sibilina que se desenvolve na Antiguidade, e se estende ao longo dos séculos.

Neste capítulo, teremos como objetivo explorar aspectos da manifestação da tradição sibilina na Roma Antiga e sua recepção no Brasil. Desta forma, demonstraremos como esta tradição se manifestou em duas temporalidades e espacialidades distintas. Como representações de Sibilas conectam a Roma Antiga e o Brasil? Para responder esta questão, discutiremos a respeito das especificidades das representações de Sibilas na Roma Antiga do período de Augusto, e faremos alguns apontamentos sobre representações de Sibilas

encontradas em uma igreja na cidade colonial de Diamantina, em Minas Gerais. Nossa hipótese é que ambas as representações apresentam um ponto de contato: a apropriação ou instrumentalização da autoridade da Sibila para a formação de uma identidade cosmopolita em momentos de integração imperial, tanto no que diz respeito ao Império Romano como ao Império Português.

Em um dos estudos mais completos que foram empreendidos sobre as Sibilas na Antiguidade, intitulado *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity* (1988), o autor, Herbert Parke, atesta que a Sibila aparece pela primeira vez na Ásia Menor Arcaica, dando origem à tradição sibilina, que se espalha pela porção oriental da Grécia e ganha força no período helenístico. A representação da tradição sibilina se estende posteriormente pelo período cristão, uma vez que o cristianismo não nega a autoridade das Sibilas, que inclusive chegam a ser representadas no teto da Capela Sistina, pintadas por Michelangelo, durante o fenômeno que conhecemos como Renascimento.

É, portanto, no período de integração denominado como período helenístico que a figura da Sibila ganha forte presença em Roma. Há várias referências a Sibilas na literatura do período republicano e imperial de Roma, o que tem permitido à historiografia explorar aspectos da tradição sibilina na cidade de Roma e em seus territórios de influência. Há, também, discussões historiográficas que giram em torno de vestígios arqueológicos, principalmente depois da descoberta de um túnel subterrâneo na Acrópole da cidade de Cumas, próximo ao complexo do templo de Apolo. A cidade de Cumas foi a primeira colônia grega na península itálica. A descoberta foi realizada e anunciada pelo famoso arqueólogo Amedeo Maiuri, conhecido por liderar escavações em Pompeia e Herculano.

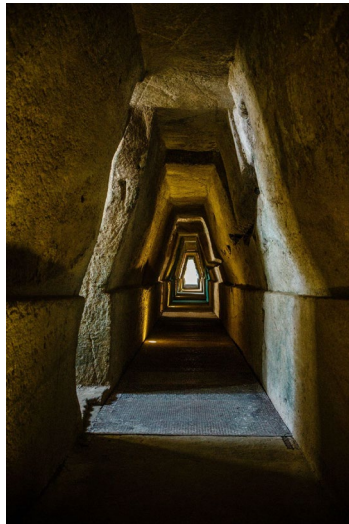
Maiuri escavou o túnel em 1932, e inicialmente o identificou como o Antro da Sibila, devido às semelhanças com a lendária Sibila descrita no livro VI da *Eneida*, de Virgílio. A Sibila de Virgílio guia Eneias nos ínferos, a pedido dele e com a permissão de Hécate. No início do livro VI, Virgílio menciona que Eneias, quando chega a Cumas, vai diretamente ao encontro da Sibila: "Mas o pio Eneias dirige-se à parte às colinas a que preside Apolo, e a uma enorme caverna, recessos da Sibila, a quem o adivinho de Delos inspira grande discernimento e sabedoria e revela as coisas futuras." (Virgílio, *Eneida*, VI, 9-12)

Figura 1 - Antro da Sibila: Caverna subterrânea escavada por Maiuri

Fonte: By Itto Ogami, CC BY 3.0. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=57317726. Acesso em: 23/04/2023.

Virgílio menciona que a Sibila de Cumas emite suas profecias em uma caverna com cem portas, na qual canta de uma das entradas. Tal elemento foi interpretado como um indicativo de que a caverna tinha uma acústica planejada para entoar o canto sibilino. Virgílio acrescenta: "A Sibila de Cumas canta da entrada, com tais palavras, enigmas

terríveis e urra de dentro do antro, misturando verdades com coisas obscuras" (Virgílio, *Eneida*, VI, 102-103). A semelhança da descrição de Virgílio e do interior da passagem subterrânea escavada por Maiuri contribuiu para a hipótese a respeito do local ser de fato o Antro da Sibila de Cumas. Estudos sobre a acústica do túnel denotam um padrão de projeção de som que varia ao longo do túnel, indicando uma função ritualística, corroborando o indicativo sobre uma acústica planejada para o entoamento do canto sibilino (IANNACE & BERARDI, 2017).

Figura 2 - Interior do Antro da Sibila

Fonte: By Cimmino G - Own work, CC BY-SA 4.0, Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=51961208. Acesso em: 23/04/2023.

A descoberta de Maiuri deu início a uma série de investigações acerca da validade da hipótese do arqueólogo (MONTI, 1991). Hoje, alguns arqueólogos e historiadores descartam a hipótese de que o túnel correspondesse à caverna da Sibila. Contudo, o local continua sendo identificado como "Antro della Sibilla", e se tornou um ponto turístico. De todo modo, o achado de Maiuri impulsionou os estudos sobre Sibilas

no decorrer do século XX e XXI, fortalecendo o debate sobre a relação entre mulheres, adivinhação e política no mundo antigo.

A TRADIÇÃO SIBILINA NA ROMA ANTIGA

A Literatura Greco-Latina nos apresenta várias Sibilas. Em Roma, a mais famosa delas é a Sibila de Cumas. Na *Eneida*, é a Sibila de Cumas que guia Eneias nos ínferos para que ele se encontre com o pai falecido. Ela detém o conhecimento sobre o acesso aos ínferos, e sobre os caminhos e descaminhos desse local interdito aos vivos. Ela se comunica com as divindades, principalmente Apolo e Hécate. Eneias se dirige a ela em tom respeitoso, como se estivesse diante do futuro, da verdade, ele pede permissão para que o destino se realize, e Roma seja fundada com o estabelecimento dos Teucros no Lácio:

> E tu, veneranda profetisa, que de antemão conheces o porvir, permite (não reclamo reinos que aos meus Fados não sejam devidos) que os Teucros se estabeleçam no Lácio, e os deuses errantes, as divindades sem descanso de Tróia. Então eu edificarei a Febo e à Trívia um templo de mármore maciço e instituirei dias festivos em nome de Febo. Também a ti está reservado no meu reino um grande santuário; aí eu, com efeito, farei depositar os teus oráculos e os Fados misteriosos, prognosticados para o meu povo, e consagrarei varões de eleição, ó benfazeja. (VIRGÍLIO, *Eneida*, VI, 69-77)

A Sibila de Cumas é uma figura de autoridade. Uma autoridade feminina amplamente reconhecida pelos romanos, uma autoridade que se tornou alvo de disputa. É possível compreender a dimensão da disputa pela autoridade da Sibila por meio do estudo do papel dos Livros Sibilinos para os romanos. Os Livros Sibilinos *(Libri Sibillini),* eram livros escritos pelas Sibilas. Sabe-se que os romanos conservaram e consultaram os Livros Sibilinos por séculos. O próprio Virgílio faz uma

menção aos livros, no trecho acima, colocando na boca de Eneias a promessa de edificar à Sibila um "grande santuário" no qual serão depositados os oráculos escritos por ela. Nota-se que Eneias diz que os oráculos e fados misteriosos escritos pela Sibila foram "prognosticados para o meu povo", ou seja, para o povo de Roma. A Sibila profetizava para a coletividade, para todo o povo.

A Sibila da *Eneida* se confunde com a Pythia, sacerdotisa que emitia as profecias em nome de Apolo. Tal elemento indica o propósito da *Eneida*, por ser uma obra que intencionalmente projeta uma relação identitária entre gregos e romanos. Sibilas e Pythias compartilham uma mesma tradição, mas guardam especificidades. As Sibilas se encontram mais associadas à escrita de livros, hoje conhecidos como *Livros Sibilinos* e *Oráculos Sibilinos*.

Varrão aponta que os romanos consultavam Livros Sibilinos para a resolução de questões que afetavam a comunidade:

> Não admitiria que a Sibila não só profetizou o que fosse útil aos homens enquanto vivesse, mas ainda o que o fosse depois de sua morte e mesmo aos homens mais desconhecidos (aos livros dela, depois de tantos anos, costumamos recorrer oficialmente quando queremos saber como agir diante de algum prodígio), e eu não fizesse sequer enquanto vivo o que é útil para meus amigos (VARRÃO, *Das coisas do campo*, I).

Conservados pelo Senado Romano, os Livros foram escritos por uma - ou várias - profetisa(s) Sibila. Eram mantidos sob custódia no Templo de Júpiter Capitolino até o período de Augusto, quando então, por determinação deste, foram transladados para o Templo de Apolo Palatino, em 28 a.C. (Suet. *Aug.* 31, 1).

A origem dos Livros Sibilinos remonta ao período da Monarquia. Alguns autores antigos mencionam uma fábula, na qual elementos

etruscos, latinos e gregos se misturam (Ex.: Dionísio de Halicarnasso IV, 62). Na fábula, uma anciã estrangeira teria oferecido nove livros ao último rei de Roma, Tarquínio, o Soberbo, que inicialmente recusou-se a comprá-los pelo preço proposto pela anciã, que então queimou três dos livros e voltou a oferecê-los ao rei, pelo mesmo preço. Tarquínio continuou a recusar a proposta. A anciã repetiu o procedimento, queimou mais três livros e voltou a oferecer os três restantes ao rei, mantendo o preço inicial. Tarquínio, por fim, adquiriu os Livros e os depositou no Templo de Júpiter.

A procedência dos Livros Sibilinos é amplamente discutida pela historiografia. Alguns autores, como Bloch (1962) e Takács (2008, p. 68-70), defendem a origem etrusca dos Livros. Já Parke (1988) defende que, embora os livros fossem adquiridos no período da Monarquia, quando Roma estava sob influência dos etruscos, a origem dos Livros não deve ser atribuída aos etruscos, mas aos gregos, uma vez que os Livros estavam escritos na língua grega. Parke dá crédito à fábula mencionada nas fontes, e argumenta que Tarquínio pode ter adquirido os Livros de algum ou alguma *chresmologoi,* viajantes da magna Grécia que vendiam cópias de oráculos (1988, p. 190).

Os Livros adquiriram extrema importância durante o período da República Romana. Parke estima que, entre os anos 496 e 100 a.C., os Livros foram consultados cerca de cinquenta vezes (1988, p. 137). O texto dos Livros Sibilinos não chegou até nós. A estimativa de Parke é baseada em menções aos Livros nos *Annales Maximi,* registros anuais redigidos pelo *Pontifex Maximus*. Tais menções demonstram que as motivações às consultas aos Livros foram ocasiões de desastres naturais, como pragas e fome, e o advento de prodígios. Embora trechos dos Livros Sibilinos nunca sejam explicitamente citados, as menções nos *Annales Maximi*

nos informam também sobre detalhes dos rituais sugeridos pelos Livros para cessar as pragas e a fome, e para a interpretação e expiação dos prodígios.

Nesse sentido, alguns estudiosos, como por exemplo Gillmeister (2015, p. 211), ressaltam que os romanos não consultavam os Livros Sibilinos com a finalidade de prever o futuro, mas sim com o objetivo de restabelecer a *pax deorum*, o que garantiria o futuro sucesso do ̀Estado Romano´. Desta forma, os Livros se limitariam a fornecer *remedia*, ou seja, instruções de tipo ritual para aplacar a ira dos deuses, como sacrifícios expiatórios, procissões, introdução de uma nova divindade e um novo culto, etc. Entretanto, o próprio Gillmeister, com base em menções aos Livros na obra de Tito Lívio, aponta que, além de *remedia*, os Livros também forneciam *fata*, oráculos escritos que prediziam o destino (2015, p. 213).

Um trecho de Dião Cássio corrobora a hipótese acerca dos Livros conterem *fata*. Este autor cita três versos proféticos que circularam em Roma no ano 19 d.C. (Dio, 57, 18, 4). Os versos, atribuídos à Sibila, anunciavam a destruição de Roma, e causaram uma situação de pânico coletivo. Dião Cássio relata que Tibério inspecionou os Livros e declarou publicamente que os versos não eram de autoria da Sibila, sendo então desacreditados.

O trecho de Dião Cássio chama atenção para um aspecto muito importante, e pouco explorado pela historiografia: a instrumentalização da autoridade da Sibila. A autoridade da Sibila é enfaticamente representada como uma autoridade amplamente reconhecida e incontestada. A figura da Sibila tinha forte apelo cultural, sendo conhecida em várias regiões do entorno do mar Mediterrâneo.

Agentes políticos, como Augusto e Tibério, demonstram consciência com relação à autoridade da Sibila. Sabe-se que os Livros foram perdidos em 83 a.C., acometidos por um incêndio que destruiu o Templo de Júpiter. Tácito relata que, para recuperar a coleção, o Senado enviou comitivas para vários lugares, como Samos, Ílion e Eritréia, na África, e também para Sicília e para todas as colônias da Itália. Tácito nos fornece esta informação em meio ao relato de uma tentativa de incorporação de um novo livro à coleção:

> O tribuno do povo Quintiliano propôs depois aos padres a questão sobre um novo livro da sibila, que o quindecênviro Canínio Galo pretendia incorporar com os outros da mesma profetisa, pedindo para isso um senátus-consulto. Sendo este finalmente lavrado pelo consentimento unânime de todos, escreveu o César uma carta em que tratava menos mal o tribuno em razão de ignorar pelos seus poucos anos os usos antigos; mas em que arguia Galo com toda a aspereza porque, sendo homem antigo, e que portanto devia melhor conhecer as cerimônias religiosas, havia feito uma tal proposta, e em uma assembleia tão pouco numerosa do senado, sem saber ainda qual fosse o verdadeiro autor daquele livro, sem consultar o colégio sacerdotal, e sem o ter mandado rever e aprovar pelos doutores como sempre fora costume. Ao mesmo tempo lembrava que, espalhando-se antes muitos livros apócrifos debaixo deste nome respeitável, já Augusto, para impedir este abuso, tinha determinado que, dentro de um certo tempo todos os livros sibilinos se fossem entregar ao pretor da cidade; e que ninguém os pudesse conservar em sua casa. Estas mesmas providências tinham dado os nossos maiores depois do incêndio do Capitólio na guerra social: mandaram ajuntar todos os versos sibilinos que se conheciam em Samos, Ílion, Eritreia, na África, na Sicília, e em todas as colônias de Itália, quer seja que uma só ou muitas sibilas tenham existido; e do exame de todos eles incumbiram os sacerdotes, os quais fizeram então com toda a capacidade e inteligência de que é suscetível a compreensão humana, a escolha final dos que lhes pareceram verdadeiros e autênticos. Desta maneira o livro, recentemente

> achado, foi também entregue aos quindecênviros para que o examinassem (TÁCITO, *Anais*, VI, 12).

Ao que tudo indica, é esta coleção, restabelecida, que Augusto manda transladar do Templo de Júpiter para o Templo de Apolo Palatino. Desta forma, Augusto mantém os Livros próximos de sua residência, ao mesmo tempo que proíbe a manutenção de Livros Sibilinos nas casas de outros aristocratas, como também nos informa Tácito, no trecho acima.

Gillmeister (2015) aponta para o valor cultural da Sibila e dos Livros Sibilinos entre os romanos, fator que levou Augusto a se apropriar e investir nestes elementos como fundamentais para a criação de uma nova identidade romana, mais cosmopolita e de acordo com um mundo mais integrado. Este autor ressalta que os Livros Sibilinos não tinham uma função ritual, mas cultural, uma vez que a tradicional figura da Sibila era conhecida em praticamente todo o Mediterrâneo, devido às intensas atividades de Sibilas gregas e orientais. Nesse sentido, Augusto estaria investindo em uma identidade que atendesse a todos os habitantes do Império, pois todos reconheciam o valor cultural e simbólico da Sibila e dos Livros Sibilinos.

Montero (1994, p. 55) indica que muitos dos oráculos escritos por Sibilas gregas e orientais que circulavam pelo Mediterrâneo apresentavam teor anti-romano. Para este autor, isto explicaria certa antipatia pela Sibila expressa na literatura de fins da República e início do Império. Montero (1994, p. 52) nota que a historiografia greco-latina manifesta grande respeito pelos Livros Sibilinos, mas não demonstra o mesmo respeito pela figura da Sibila.

Esta tensão, presente nos documentos literários, revela uma disputa de narrativas que girava em torno da Sibila e dos Livros Sibilinos, envolvendo agentes de diversos segmentos e a capacidade de se apropriar ou instrumentalizar a autoridade da Sibila.

Tácito, ao mencionar a determinação de Augusto, que proibiu a manutenção de Livros Sibilinos nas casas de aristocratas em Roma, evidencia a multiplicidade de versões de Livros Sibilinos que circulavam em Roma, e a preocupação de Augusto - e depois de Tibério - em estabelecer uma versão única. Tácito menciona que Augusto nutria grande respeito pela profetisa, e que buscava, com sua medida, evitar que livros apócrifos fossem atribuídos à autoria e autoridade da Sibila, como já havia ocorrido. Tácito complementa, ainda, que os oráculos recolhidos depois do incêndio do Templo de Júpiter, para o restabelecimento da coleção, foram examinados pelos quindecênviros (*quindecemviri*), os quinze sacerdotes autorizados a consultar os Livros, os quais atestaram a autoria e autenticidade dos oráculos (*Ann.*VI, 12).

O acesso aos Livros era restrito e controlado pelo Senado, responsável por emitir a ordem de consulta quando necessária. A consulta era feita por sacerdotes designados e que compunham um colégio de inicialmente dois homens, os *duumviri*, depois ampliado para dez, os *decemviri,* e finalmente composto por quinze homens, os *quindecemviri*. Contudo, Augusto, na condição de *Pontifex Maximus*, tem acesso aos Livros, e, segundo Suetônio, manda destruir algumas partes e colocar o restante em duas caixas douradas, que são guardadas no pedestal da estátua de Apolo Palatino. Suetônio relata, ainda, que Augusto manda destruir não só partes dos Livros Sibilinos, como também todas as compilações de oráculos escritos em grego e em latim,

de autoria desconhecida, ou de autores de pouco renome, sendo destinadas ao fogo mais de duas mil cópias de oráculos (*Aug.* XXXI, 1).

Santangelo (2016, p. 12) ressalta que "a lei e a adivinhação eram, ambas, formas de controle do futuro ou, de fato, tentativas de assegurar tal controle". Nota-se que Augusto, a partir da legitimidade das magistraturas que exercia, lança mão da lei almejando o controle da adivinhação. Ter o controle da adivinhação era, portanto, uma forma de exercer poder, inclusive, sobre o futuro.

Estudos recentes sobre adivinhação em Roma vêm demonstrando o potencial da abordagem de gênero na elucidação de questões latentes do campo. Por exemplo, Chris Mowat, em seu livro publicado em 2021, intitulado *Engendering the Future: Divination and the Construction of Gender in the Late Roman Republic*, argumenta que a manutenção dos Livros Sibilinos pelos romanos indica uma escolha consciente por parte das autoridades em reconhecer a importância de três elementos essenciais: o feminino, o estrangeiro e a senilidade (2021, p. 69). Os Livros Sibilinos representariam estes três elementos, na medida em que foram escritos por uma mulher estrangeira e senil, de acordo com grande parte das representações da Sibila presentes na literatura de fins da República e início do Império. Além disso, a Sibila se faz eterna através dos seus escritos, e, portanto, é imortalizada por meio dos Livros Sibilinos.

Mowat (2021, p. 69), nesse sentido, defende que esses três elementos, pela alteridade, revelam as condições de existência de um Estado Romano androcêntrico que se pretende eterno. Desta forma, os Livros Sibilinos representariam, ao mesmo tempo, o reconhecimento e a necessidade de controle do feminino e do estrangeiro, e também do tempo, este último representado pela imortalidade da Sibila, a

autoridade feminina que determina uma narrativa eternizada, e que tem o poder de predizer o futuro. Deste modo, Mowat aponta o lugar do masculino e do feminino na dinâmica político-religiosa romana.

O argumento de Mowat vai ao encontro com o de Sabbatucci (1989, p. 169), que indica que os Livros Sibilinos representam o feminino na cosmologia romana. Considerando que os Livros ficavam no subterrâneo do Templo de Júpiter - e depois no pedestal da estátua de Apolo, no Templo de Apolo Palatino - Sabbatucci interpreta que acima está Júpiter, com sua ordem masculina e sua adivinhação do tipo augural, enquanto abaixo jaz um instrumento adivinhatório de procedência feminina, representando um pré-cósmico feminino com relação a um cósmico masculino. No entanto, o pré-cósmico feminino representa também o fundamento, que é evocado quando a ordem superior está em crise.

Montero (1994, p. 60) aponta que:

> Os Livros Sibilinos são produto de uma revelação extática feminina, mas Roma, temendo avassalar seu destino à adivinhação natural, os institucionalizou, colocando sob interpretação de um colégio sacerdotal masculino, quer dizer, fazendo deles um elemento a mais da *artificiosa divinatio*.

Nesse sentido, Mowat, Sabbatucci e Montero argumentam que os Livros Sibilinos representam o reconhecimento e, ao mesmo tempo, o controle da adivinhação feminina. Estes três autores afirmam que os Livros Sibilinos indicam a resistência das autoridades romanas em se subjugar, como outras poleis, ao poderio do Oráculo de Delfos, na Grécia, onde a profetisa Pythia emitia oráculos em nome do deus Apolo. A manutenção dos Livros Sibilinos representaria, para os romanos, uma

autonomia com relação ao poder decisório no que concerne a assuntos políticos.

OS LIVROS SIBILINOS E A INTEGRAÇÃO NO MEDITERRÂNEO ANTIGO

Os estudos sobre os Livros Sibilinos têm avançado na direção de compreender o lugar e papel dos referidos Livros no contexto da integração do Mediterrâneo, principalmente a partir da contribuição dos estudos de gênero, como demonstra o estudo de Mowat (2021). Entretanto, nota-se que esforços ainda precisam ser feitos para o alcance de uma análise e contextualização mais contundente, que leve em consideração as redes de cooperação e comunicação entre as mulheres em níveis tanto locais quanto de maior amplitude no Mediterrâneo Antigo.

Ou seja, é preciso considerar o processo de integração do mediterrâneo, como aporte teórico que possibilite compreender a importância da manutenção dos Livros Sibilinos pelos romanos. Para isso, se faz necessário explorar a relação entre as figuras da Pythia e da Sibila com fins de contextualizar a recepção da figura da Pythia na literatura de fins da República e início do Império em Roma. Representações da Pythia e da Sibila se confundem na literatura desse período, como é evidente, por exemplo, na narrativa da *Eneida*, de Virgílio (Canto VI), demonstrando a integração advinda do período helenístico, e sendo importantes para compreender as narrativas criadas em torno das profetisas e as percepções do feminino entre Grécia e Roma.

Como contextualizar as vozes das Sibilas no contexto histórico da integração do Mediterrâneo Antigo? Como compreender a dimensão do

conhecimento produzido pelas mulheres, sua transmissão e difusão na economia das informações no Mediterrâneo Antigo?

É preciso considerar a agência dos Livros Sibilinos e das Sibilas como espaço de atuação e cooperação das mulheres que atuavam na política romana, uma vez que, por reafirmar a autoridade feminina na adivinhação, a figura da Sibila e a presença dos Livros Sibilinos forneciam possibilidades e estratégias para as mulheres romanas atuarem de forma mais efetiva na política. Da mesma forma, é preciso investigar os escritos das Sibilas como uma voz feminina ativa na política romana e as estratégias para seu controle, assim como a instrumentalização da autoridade das Sibilas por agentes políticos romanos, como por exemplo, pelos imperadores Augusto e Tibério.

É sabido que o Oráculo de Delfos, dedicado a Apolo, era estimado e consultado por poleis de todo o mediterrâneo, se configurando como um centro religioso de um mundo "globalizado" e conectado pelo mar mediterrâneo. No complexo do Oráculo de Delfos, a Pythia, profetisa de Apolo, emitia os oráculos em um transe induzido no qual falava pela divindade do próprio Apolo. A respeito do papel do oráculo de Delfos e de outros na integração do Mediterrâneo Antigo, Guarinello destaca que:

> Há uma dimensão que não podemos ignorar: a religiosa. A esfera do sagrado fornecia um campo comum, através da qual diferentes populações podiam estabelecer redes de confiança, firmar suas identidades e dar sentido às suas relações. Santuários conjuntos aparecem nas fundações fenícias da península ibérica, assim como entre os etruscos, os latinos e diversos povos da Itália. Será um fenômeno comum no Mediterrâneo. O diálogo entre diferentes comunidades foi também um diálogo entre religiões, mas sem conflitos visíveis. Os cultos parecem ter servido mais para aproximar que para distanciar comunidades.

> Na Grécia continental surgiram alguns grandes santuários, como o de Zeus, em Olímpia, que se tornaria famoso por seus jogos, ou os de Apolo, em Delfos e Delos, que atuavam como oráculos. Tornaram-se pontos de convergência na rede que se criava: polos de peregrinação onde oferendas votivas eram depositadas, lugares onde diferentes populações se encontravam e trocavam informações (GUARINELLO, 2013, p. 70).

Nota-se que Guarinello ressalta que os oráculos, como o de Delfos, tornaram-se pontos de convergência onde se trocavam informações. O papel dos oráculos na troca de informações no Mediterrâneo antigo tem sido estudado, pela historiografia recente, a partir de uma abordagem que considera a "economia das informações", também denominada "economia do conhecimento" (knowledge economy). A partir desta abordagem procura-se compreender a dinâmica das trocas de informações, a autoria e autoridade dos agentes que emitem e recebem as informações, a disputa de narrativas, a produção do conhecimento, as estratégias para a sua transmissão ou seu apagamento, etc.

Um trabalho que se destaca dentre a historiografia que tem investido na abordagem da economia das informações é o da historiadora australiana Julia Kindt (2016). O trabalho de Kindt nos interessa particularmente porque aborda o Oráculo de Delfos e o papel da profetisa Pythia no Mediterrâneo a partir da abordagem da economia das informações, sem perder o foco em questões de gênero.

Kindt (2019) chama atenção para o caráter ativo da voz da Pythia, uma voz reconhecida e respeitada por chefes de estado que procuravam o Oráculo de Delfos para consultar a sacerdotisa a respeito de questões políticas, de amplo interesse comum. Questões muitas vezes bélicas, o que gerava oportunidade para a sacerdotisa decidir o rumo de guerras e intervir em conflitos entre poleis (TORRES, 2020). Sabe-se, por

exemplo, a partir de menções à Pythia na literatura greco-latina, sobre decisões da sacerdotisa que incorreram na fundação de novas cidades e adoção de novos cultos, como é o caso da adoção do culto à deusa frígia Cibele pelos romanos, em 204 a.C., no contexto das Guerras Púnicas.

Tito Lívio menciona que, diante das derrotas que assolavam os romanos, e depois de prodígios ocorridos no ano de 205 a.C., o senado decide consultar os Livros Sibilinos. A partir das palavras da Sibila, contidas nos Livros, os romanos compreendem que a sacerdotisa recomenda a adoção do culto à deusa Cibele, e também recomenda uma visita ao oráculo de Delfos. Uma delegação é escolhida para ir a Delfos realizar a consulta à Pythia, que ratifica os dizeres da Sibila, ao reafirmar a necessidade da adoção do culto a Cibele, e adiciona que a deusa deveria ser recebida em Roma pelo romano mais virtuoso (Lívio, XXIX, 10-14).

Montero (1994) chama atenção para o fato deste episódio, narrado por Tito Lívio, explicitar uma rede de profetisas, que se comunicavam e cooperavam entre elas e atuavam em assuntos políticos e bélicos. Contudo, esta rede é ainda muito pouco explorada na historiografia, inclusive recente, sobre mulheres, política e adivinhação no mundo antigo.

Indícios desta rede de cooperação entre mulheres podem ser identificados a partir da compreensão do papel da Pythia, da Sibila e dos Livros Sibilinos no contexto romano. Tito Lívio, por exemplo, menciona um episódio de contribuição das matronas romanas, as quais, em 396 a.C., se reuniram e deliberaram por ajuntarem suas posses, como ouros e adornos, para a confecção de uma taça de ouro, a qual foi levada pela delegação romana a Delfos, como oferenda ao deus Apolo (Lívio, XXV, 10). Em troca, as matronas tiveram reivindicações atendidas, como usar

o *carpentum* nos dias comuns. Desta forma, percebe-se a conexão entre as sacerdotisas e as mulheres envolvidas na política romana, e, ao mesmo tempo, nota-se a integração das mulheres romanas e também a adivinhação feminina como um espaço de busca de autonomia e de estratégia para uma atuação mais efetiva na política.

A autoridade da adivinhação feminina era reconhecida em Roma, e era, ao mesmo tempo, alvo de intenso controle pelos políticos romanos. A própria existência e manutenção dos Livros Sibilinos pelo Senado demonstra o reconhecimento dessa autoridade e estratégias de seu controle, uma vez que, como já ressaltado, a manutenção dos Livros poderia ser uma forma de autonomia dos romanos frente ao Oráculo de Delfos, ou seja, mantendo a compilação de oráculos sibilinos, não era necessária a constante visita a Delfos e muito menos o reconhecimento e subjugação à autoridade da Pythia.

Contudo, a adivinhação feminina pode ser considerada uma linguagem feminina, que demarcava um âmbito de atuação das mulheres na vida citadina. Com relação à expressão dessa linguagem e à tradição sibilina, há ainda muitas questões em aberto, apontadas pela historiografia recente, mas pouco exploradas. Por exemplo, Mowat (2021, p. 73) aponta para a importância do tear associado à Sibila, em menções na literatura de fins da República e início do Império Romano. Mowat indica a associação entre o tear e a idealização da mulher romana virtuosa, um *topos* na Literatura Greco-Latina, não explorando a questão com profundidade. Entretanto, é preciso considerar a hipótese do ato de tecer como uma linguagem propriamente feminina, ou seja, como uma expressão feminina que vai além do *topos* da mulher virtuosa, idealizada, seja nos estudos sobre a mulher romana, ou sobre a mulher grega, como indica Fábio Lessa (2011a, 2011b).

Nota-se que para entender a relação entre a figura da Sibila e o tear, é preciso conjugar ambas as linguagens femininas: adivinhar e tecer. Além disso, deve-se acrescentar o elemento da escrita, uma vez que as Sibilas eram autoras de livros. Livros de autoridade amplamente reconhecida, como é o caso dos Livros Sibilinos.

Os estudos de gênero, como já apontado, vêm contribuindo largamente para o entendimento da tradição sibilina e do papel dos Livros Sibilinos na cosmologia romana. Contudo, também se faz necessária a conjugação de teorias advindas dos estudos de gênero com outras, como a abordagem da economia das informações, para uma melhor compreensão do papel dos Livros Sibilinos no contexto da integração do Mediterrâneo.

A economia das informações, também conhecida como economia do conhecimento, é uma abordagem que busca compreender a formação de redes informacionais (ROONEY, 2005, p. 15). Trata-se de uma abordagem recente e atual, fruto do mundo contemporâneo altamente conectado e globalizado, que permite o fluxo e troca de informações a partir de dispositivos como a internet. O contexto histórico atual, por ser marcado pela intensa conectividade, permite aos historiadores o exercício da reflexão sobre os índices e formas de conectividade no passado, assim como oferece instrumentos para a análise de processos de conectividade e integração. Neste sentido, historiadores têm feito uso da abordagem da economia das informações para averiguar a dinâmica das trocas de informações, a autoria e autoridade dos agentes que emitem e recebem as informações, a disputa de narrativas, a produção do conhecimento, as estratégias para a sua transmissão ou seu apagamento, etc.

O tema das Sibilas é um tema privilegiado para o estudo da integração na Mediterrâneo e além, uma vez que a tradição sibilina se manifesta em diversas culturas, apresentando plasticidade e resistência. Como já dito, a tradição sibilina tem seu início na Ásia Menor, portanto relacionado às práticas adivinhatórias da Babilônia. Tal tradição se espalha pelo entorno do Mediterrâneo, se apresenta entre gregos e romanos, e se perpetua na cultura cristã, judaica e muçulmana ao longo do tempo.

AS SIBILAS NO CRISTIANISMO E PERÍODO MEDIEVAL

As Sibilas, portanto, são assimiladas ao cristianismo. A cristianização das Sibilas e sua inserção no repertório cristão tem seu início já na Antiguidade. Constantino, o primeiro imperador cristão, interpreta um trecho das *Bucólicas*, de Virgílio, como a anunciação do nascimento de Cristo pela Sibila de Cumas:

> ...Eis que chega
> aquele fim de idade que predisse
> Cumas outrora, renascendo assim
> a grande ordem de século após século.
> Já volta Virgem, já Saturno volta
> e nova geração do céu se lança.
> Protege tu, Lucina, este menino
> que, primeiro, verá a férrea idade
> sumir do mundo logo vindo a de ouro;
> já reina teu Apolo. Esta era nova
> sendo tu cônsul se inicia, ó Polião
> marchando os meses sob o teu comando;
> qualquer vestígio dessa nossa culpa
> sem força alguma deixará o mundo
> livre dum medo parecendo eterno.

> Vai ele partilhar vida dos deuses
> e com deuses vai ver este menino,
> lado a lado, os heróis; com ele mesmo
> ao Céu erguido e governando a Terra
> em paz pela virtude de seu pai
> (VIRGÍLIO, *Bucólicas*, IV).

Constantino menciona o trecho de Virgílio em sua mensagem aos bispos no I Concílio de Niceia, realizado no ano 325. Não se tem certeza de que o discurso de Constantino tenha sido escrito por ele mesmo, ou por Eusébio de Cesaréia, ou por um terceiro (BOLHUIS, 1950). A mensagem de Constantino, intitulada *Oratio Constantini ad Sanctorum Coetum*, é regularmente publicada como um apêndice da obra *A vida de Constantino*, do mesmo Eusébio. O fato é que três capítulos da *Oratio,* capítulos 19, 20 e 21, são dedicados à interpretação da Bucólica IV como a anunciação da vinda de Cristo pela Sibila de Cumas.

Corroborando a interpretação de Constantino, Santo Agostinho, em sua obra *A Cidade de Deus,* também confere a anunciação de Cristo a Sibilas. O autor reúne e apresenta versos atribuídos a diferentes Sibilas. São versos retirados de diversos livros e autores, os quais Agostinho tem acesso. Todos eles, segundo Agostinho, anunciam a vinda e o destino de Cristo:

> Alguns crêem que nessa época vaticinou a sibila Eritréia. Varrão pretende ter havido muitas sibilas, não apenas uma. É fato haver a sibila Eritréia escrito algumas coisas claras acerca de Cristo. Eu mesmo tive o gosto de ler alguns versos, em mau latim e rima ainda pior, devidos a tradutor desconhecido, segundo pude comprovar mais tarde [...] Além disso, o referido poema da sibila Eritréia ou, como alguns preferem, Cuméia, em sua composição não contém nada que favoreça o culto aos deuses falsos; ao contrário, tão acremente fala contra eles e seus adoradores, que me parece

> poder ser enumerada entre os pertencentes à Cidade de Deus (SANTO AGOSTINHO, *A Cidade de Deus*, XVIII, 23).

A menção de Santo Agostinho, que dedica um capítulo de sua obra a descrever e citar versos de suposta autoria de Sibilas, demonstra a inserção e reconhecimento da autoridade delas pela emergente Igreja Católica, no decorrer dos séculos IV e V.

Agostinho cita Varrão, que atestou a existência de várias Sibilas, e as nomeou. Entretanto, a obra de Varrão está perdida. Contudo Lactâncio, que como Agostinho, teve acesso a obra de Varrão e se baseou nela, descreve uma lista de dez Sibilas, alistadas pelo critério de antiguidade: Pérsica, Líbica, Délfica, Ciméria, Eritéia, Sâmia, Cumas, Helespontica, Frígia e Tiburtina (Lactâncio, *Instituições Divinas*, I, 6, 6).

Lactâncio, que foi conselheiro de Constantino, contribui significativamente para a cristianização das Sibilas, afirmando que: "*omnes igitur hae Sibyllae unum Deum praedicant*" - Todas as Sibilas, então, proclamam um Deus único (I, 6, 14).

Referências e representações a Sibilas perseveram durante o período medieval, demonstrando um sincretismo entre a fé judaica, cristã e muçulmana. Um exemplo são os escritos de Albumasar, teólogo, matemático, astrônomo, astrólogo e filósofo persa do século VIII:

> Albumasar associa o signo de Virgem à Virgem Maria e ao menino Jesus, bem como à previsão de seu nascimento na associação com a Sibila Química [...] Assim, a astrologia dos antigos revelou que a autoridade das sibilas está em pé de igualdade com a ciência das estrelas (MAGNANI, 2019a, p.1585).

A associação entre teologia e astrologia persevera durante o medievo, de modo que duas Sibilas são adicionadas à lista das dez Sibilas proposta por Varrão. Totalizando, então, 12 Sibilas, correspondendo aos

12 signos do Zodíaco e ao número de profetas do Antigo Testamento, também 12.

Um documento fundamental para a compreensão da adição das duas Sibilas ao repertório é o *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini*, obra publicada em 1481, da autoria do teólogo, filósofo, historiador e inquisidor Fillipo Barbieri. Além de apresentar a adição de duas Sibilas (Agripa e Europa), este autor estabelece características físicas, idade, vestimenta e outros atributos a cada Sibila, influenciando significativamente na criação de cânones de representação da tradição sibilina.

A obra de Barbieri tem suma importância como base iconográfica de representações de Sibilas em igrejas, a começar pela sua influência no círculo de humanistas italianos. Contudo, se discute, hoje em dia, se o nome de uma das sibilas adicionadas seria *Agrippa*, tendo como referência a cidade de Colônia, na Alemanha, fundada por ordem de Agripina Menor, ou *Aegyptia*, correspondendo à região do Egito:

> Efectivamente, segundo a interpretação comumente aceite, no cânon tradicional das Sibilas estavam contempladas as partes mais nobre do mundo antigo: duas Sibilas gregas (*Délfica* e *Sâmia*), duas romano itálicas (*Cumana* e *Tiburtina*), seis gentílicas (*Ciméria*, *Eritreia*, *Helespôntica*, *Líbica*, *Pérsica* e *Frígia*) mas faltava a Europa, na sua globalidade, e, por mais estranho que pareça, a própria região do Egito. O alargamento bizantino apresenta a combinação do critério étnico (*Ebrea*) com o critério geográfico, parecendo também pôr em jogo o factor de prestígio local (*Rodia*), recuperando elementos dispersos por fontes diversas. Este hibridismo, porém, não deixava de conter certa incoerência, uma vez que introduzia no povo hebreu um concorrente dos profetas (NASCIMENTO, 1994, p. 349-350).

A tipologia de Sibilas estabelecida por Varrão, transmitida por Lactâncio, e reelaborada durante o período medieval, servirá de base

para representações da tradição sibilina que ganham força com o Renascimento. A prova mais evidente são as Sibilas pintadas por Michelangelo no teto da Capela Sistina. Michelangelo representa cinco Sibilas, *Líbica*, *Cumeia*, *Délfica*, *Eritreia* e *Pérsica*, figuradas ao lado de sete profetas bíblicos, *Zacarias*, *Isaías*, *Daniel*, *Jonas*, *Jeremias*, *Ezequiel* e *Joel*. As representações de Sibilas na arte sacra se estendem pelo período moderno, ocupando igrejas em várias partes do mundo.

RECEPÇÃO - A PRESENÇA DA TRADIÇÃO SIBILINA NO BRASIL

Não poderia ser diferente, as Sibilas chegaram ao Brasil. Deixando marcas ao longo do tempo e do espaço, como se estivessem dando sequência a um misterioso fio condutor tecido pelo tempo, símbolos de resistência, sempre alvo de intenso controle pelas instituições, vão mantendo uma memória ativa, se fazendo presentes em diversas culturas em nível global.

No Brasil, documentos datados do período colonial demonstram representações de Sibilas, inserindo o país na complexa rede de referências a Sibilas. Tais documentos têm influenciado artistas contemporâneos, se tornando referências de representação do tema e dando sequência à transmissão de representações da tradição sibilina[1].

É na cidade de Diamantina, Minas Gerais, onde se encontra a única representação com o tema das Sibilas, considerando o conjunto da arte sacra do período colonial do Brasil:

[1] As Sibilas representadas na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, de Diamantina, inspirou, por exemplo, o artista Marcial Ávila, que produziu uma série de doze obras representando Sibilas, sequência que intitulou "Sibilas do Tijuco: Vozes que Ecoam".

> As pinturas da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, Minas Gerais, Brasil trazem um tema intrigante e único na colônia portuguesa da América: quatro sibilas contornando o quadro da deposição da cruz. As profetisas estão representadas em meio corpo, em quadros entre colunas paranínficas figurando cariátides, e sobre cada quadro, há um medalhão seguro por um querubim trazendo seus nomes: Délfica, Líbica, Frígia e Tiburtina (MAGNANI, 2019b, p. 152).

Figura 3 - Abóboda da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina.

Fonte: Foto de Bernardo Magalhães, 2019. Imagem retirada do capítulo: MAGNANI, Maria Cláudia A. O. Modelos iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa. In: HONOR; OLIVEIRA (Orgs.). *O Barroco na América Portuguesa*: novos olhares. Sevilla/João Pessoa, 2019, p. 152.

Datadas do século XVIII, as pinturas da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim foram atribuídas a algum discípulo de José Soares de Araújo, português, da cidade de Braga, que ensinava o ofício da pintura a livres e escravizados, nas Minas setecentistas. O tema das Sibilas era inusitado na colônia e foi representado de forma igualmente inusitada pelo artista. As quatro Sibilas figuram ao redor de um quadro central com a representação do corpo de Cristo sendo retirado da cruz, o episódio da deposição. A moldura deste quadro central foi feita em ouro, assim

como a moldura dos medalhões com os nomes de cada Sibila, segurados por querubins próximos às extremidades da moldura central. Entre as Sibilas encontram-se representações de cariátides, colunas em estilo grego esculpidas em forma de mulheres que sustentam pilares com a cabeça, pintadas em técnica de falsa arquitetura, com a finalidade de criar uma ilusão de perspectiva e adicionar elementos arquitetônicos que valorizem o ambiente.

Não se sabe ao certo quem foi o idealizador da pintura, e nem a data exata de sua execução. Contudo, sabe-se que a capela foi construída antes do ano 1780, devido a um documento da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. O documento atesta que nesta data, de 1780, a Capela do Senhor do Bonfim abrigou os homens crioulos que haviam se desligado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, criando a confraria de Nossa Senhora das Mercês (MAGNANI, 2019b, p. 153).

Além das representações na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, encontra-se também, na região de Diamantina, antigo Arraial do Tijuco, sete inventários de véus quaresmais com pinturas de Sibilas. Há, também, registros de véus que não foram inventariados. Estes véus datam dos séculos XVIII e XIX, e ainda são utilizados no ciclo de festividades católicas, como panos que cobrem altares nas igrejas durante a Semana Santa.

As pinturas de Sibilas, tanto na igreja, quanto nos véus, demonstram a utilização da mesma técnica: a quadratura. Segundo Magnani (2020) esta técnica foi inserida na região do Tijuco por José Soares de Araújo e seus discípulos, sob influência do trabalho do jesuíta Andrea Pozzo. Nesse sentido, a autoria das pinturas de Sibilas nos véus quaresmais também é atribuída a algum discípulo de Araújo.

A quadratura está associada à noção de falsa arquitetura, e tem seu início na Itália do século XVII. Atendendo ao gosto de homens ricos, esta técnica era utilizada para adornar palácios e interiores, com a finalidade de demonstrar opulência e refinamento (MAGNANI, 2020, p. 36).

O quadro central da capela foi identificado como uma cópia inspirada em uma gravura publicada em 1593, em livro de autoria do padre jesuíta espanhol Jerônimo de Nadal. Nadal fazia parte do mesmo círculo de Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus. As ilustrações da obra de Nadal foram largamente utilizadas como base de inspiração de inúmeras pinturas na América espanhola. Magnani ressalta que:

> Além do propósito jesuíta de edificação por meio da contemplação de imagens, foi reconhecida na obra de Nadal uma maneira correta de representar os fatos evangélicos sustentados pela autoridade teológica da Companhia de Jesus. Suas imagens e sua obra em geral foram apreciadas por distintas ordens religiosas nas colônias espanholas da América: franciscanos, agostinianos, jesuítas e oratorianos (MAGNANI, 2019b, p. 157).

Já as pinturas de Sibilas foram inspiradas nas gravuras de Élie Dubois, que por sua vez foram inspiradas nas gravuras da família holandesa Van der Passe, publicadas em 1615. A base iconográfica das representações das Sibilas do Arraial do Tijuco foi descoberta por Maria Cláudia A. O. Magnani, pesquisadora que vem se dedicando, com muito esmero, ao estudo das referidas Sibilas. Abaixo, as figuras retiradas de um capítulo escrito por Magnani demonstram a comparação entre as gravuras supracitadas com as Sibilas da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim[2]:

[2] Todas as imagens desta sequência foram retiradas de MAGNANI, Maria Cláudia A. O. Modelos Iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-

Figura 4 - Sibila Líbica:

Fonte: Comparação entre a Sibila Líbica da gravura de Élie Dubois (1605-1620) [disponível no acervo digital do PESSCA]; a Sibila Líbica da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, século XVIII [foto de Bernardo Magalhães, 2019]; e a Sibila Líbica da gravura de Crispijn van de Passe, o velho (del.) & Magdalena van de Passe (sculp), 1615. Gravura a talho doce; 27 X 19,9 cm (acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos].

Figura 5 - Sibila Délfica:

Fonte: Comparação entre a Sibila Délfica da gravura de Élie Dubois (1605-1620) [disponível no acervo digital do PESSCA]; a Sibila Délfica da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, século XVIII [foto de Bernardo Magalhães, 2019]; e a Sibila Délfica da gravura de Crispijn van de Passe, o velho (del. & sculp.), 1615. Gravura a talho doce; 26,7 X 19,9 cm (acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos].

religiosa e persuasão na América Portuguesa. In: OLIVEIRA & HONOR (ed.). O Barroco na América Portuguesa: novos olhares. Sevilla/João Pessoa: Enredars, CCTA, 2019, p. 152-166.

Figura 6 - Sibila Frígia:

Fonte: Comparação entre a Sibila Frígia da gravura de Élie Dubois (1605-1620) [disponível no acervo digital do PESSCA]; a Sibila Frígia da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, século XVIII [foto de Bernardo Magalhães, 2019]; e a Sibila Frígia da gravura de Crispijn van de Passe, o velho (del.) & Crispijn van den Queborn (sculp.), 1615. Gravura a talho doce; 26,7 X 19,1 cm (acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos].

Figura 7 - Sibila Tiburtina:

Fonte: Comparação entre a Sibila Tiburtina da Capela de Nosso Senhor do Bonfim em Diamantina, século XVIII [foto de Bernardo Magalhães, 2019]; e a Sibila Tiburtina, da gravura de Crispijn van de Passe, o velho (del. & sculp.), 1615. Gravura a talho doce; 26,9 X 19,4 cm (acervo do Rijksmuseum, Amsterdã, Países Baixos].

As Sibilas do Tijuco, portanto, foram inspiradas em gravuras de arte sacra que circulavam pela Europa e além mar. A difusão destas gravuras pode ser contextualizada pela busca da Igreja Católica em criar e manter uma 'devoção de massa'. Insere-se, portanto, na política de propaganda religiosa empreendida pela Igreja, que adquire contornos colonizadores nas Américas.

Cristianizadas, as profecias das Sibilas ganham teor messiânico, anunciando o nascimento, vida, paixão, morte e ressurreição de Cristo, além do apocalipse e do juízo final. Nesse sentido, as Sibilas são colocadas como elementos ritualísticos da liturgia católica.

A representação das Sibilas na capela da atual Diamantina se vincula às festividades da Semana Santa. Magnani interpreta que as Sibilas Tiburtina, Líbica e Délfica anunciam a paixão e morte de Cristo, enquanto a Sibila Frígia profetiza a ressurreição, porque dirige seu olhar a uma nuvem onde Cristo se encontra sentado sobre o universo (MAGNANI, 2019b, p. 166). Corrobora esta hipótese a existência dos véus sibilinos na mesma cidade de Diamantina e região, utilizados ininterruptamente desde o século XVIII, nas festividades da Semana Santa.

Desta forma, nota-se a função ritual da representação das Sibilas na marcação do tempo. Cristianizadas e ritualizadas, as Sibilas didaticamente representam a organização temporal dos acontecimentos da vida de Cristo. Além disso, no Arraial do Tijuco, e ainda hoje em Diamantina, as Sibilas, inseridas nas festividades da Igreja Católica, mediam a fronteira entre o profano e o sagrado, atuando como um recurso de organização temporal das festividades, contribuindo para a divisão do tempo do trabalho e do descanso em confins coloniais.

Em uma sociedade pouco letrada e com a presença de agentes de diferentes povos e etnias, com diversas línguas e culturas, a função das imagens adquire especial importância. As imagens, consideradas como uma linguagem, são capazes de apresentar uma narrativa ao espectador. O tema escolhido para figurar na abóbada da Capela de Nosso Senhor do Bonfim faz juz ao nome da própria capela, uma vez que as Sibilas são representadas relacionadas à paixão, morte e ressurreição de Cristo, ou seja, ao seu Bom Fim. O quadro central da capela demonstra a deposição do corpo de Cristo, enquanto as Sibilas representam os acontecimentos relacionados à morte do mesmo Cristo. Morte e profecia são temas persuasivos e recorrentes na arte sacra.

Como vimos, com o fenômeno do Renascimento, há uma disseminação de representações de Sibilas em igrejas. Em muitas destas representações, como no caso da famosa Capela Sistina, as Sibilas são representadas junto a figuras masculinas, os profetas bíblicos. Contudo, as Sibilas do Tijuco apresentam uma singularidade: elas são representadas sozinhas, em grande proporção.

Magnani ressalta a dimensão persuasiva das Sibilas da Capela de Nosso Senhor do Bonfim:

> Ao poder persuasório das sibilas de uma maneira geral, pela sua capacidade de previsibilidade do futuro, acrescenta-se aqui a força da recordação de que a morte é o fim de todos, e que um bom fim, isto é, a ressurreição, é a promessa para os cristãos que têm uma vida reta e estão de acordo com os preceitos da Igreja Católica (MAGNANI, 2019b, p. 166).

Nesse sentido, torna-se importante destacar a instrumentalização das Sibilas no contexto colonial da América Portuguesa. Inseridas em um discurso de propaganda religiosa empreendida pela Igreja Católica, a

representação das Sibilas demonstra um alinhamento do povoamento nas Minas Setecentistas com uma ordenação de maior amplitude. As Sibilas conectam o Arraial do Tijuco a uma rede baseada em apropriações de referências de um mundo distante no tempo, que se faz próximo pelas ressignificações convenientes a cada contexto espacial e temporal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Sibilas do Tijuco, portanto, demonstram a busca pela formação de uma identidade para os emergentes povos das Minas Setecentistas. São elementos de um projeto maior, que se alinhava a um ordenamento do povoamento da região, seguindo as diretrizes da Igreja e da Coroa na formação de uma sociedade que pretendiam cristã, católica e colonizada. Para isto, a autoridade das Sibilas é instrumentalizada e inserida em uma dimensão ritualística.

A instrumentalização da autoridade das Sibilas no contexto da América Portuguesa apresenta relação com a apropriação da autoridade das Sibilas na Roma Antiga. Como vimos, a autoridade das Sibilas era constantemente apropriada e instrumentalizada por imperadores romanos, que demonstraram terem consciência de sua importância. Augusto, por exemplo, investe na figura da Sibila, como forma de expor um elo com os gregos e com a figura de Apolo, explicitando a intenção de criar uma identidade romana cosmopolita, de acordo com a dimensão do Império Romano. Da mesma forma, as Sibilas do Tijuco se inserem no contexto de busca por uma identidade cosmopolita que atendesse os interesses das instituições dominantes, a Igreja e a Coroa Portuguesa, para a manutenção e expansão do Império Português. Demonstram, desta maneira, o sincretismo histórico entre elementos

do paganismo e do cristianismo, adquirindo novos contornos e significados nas Minas Setecentistas.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus: contra os pagãos*. Parte II. Tradução de Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes, 1990.

DIO CASSIUS. *Roman History.* Translated by Earnest Cary. London: Harvard University Press, 1994 (The Loeb Classical Library).

LACTANCE. *Institutions Divines.* Livre I. Traduction par Pierre Monat. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.

LIVY. *History of Rome*. Translated by B. O. Foster. Cambridge: Harvard University Press, 1988 (The Loeb Classical Library).

SUETONIUS. *The Lives of the Caesars.* Translated by J. C. Rolfe. Cambridge: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1989. (2 v.)

TÁCITO. *Anais***.** Tradução de J. L. Freire de Carvalho. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores, 1952. (Clássicos Jackson, vol. XXV).

VARRÃO. *Das coisas do campo*. Tradução de Matheus Trevizam. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

VIRGÍLIO. *Bucólicas, Geórgicas, Eneida.* Tradução de Agostinho da Silva. Porto: Círculo de Leitores, 2012.

VIRGÍLIO. *Eneida.* Tradução de Luís M. G. Cerqueira; Cristina A. Guerreiro e Ana Alexandra T. L. Alves. Lisboa: Bertrand Editora, 2013.

BIBLIOGRAFIA

BLOCH, Raymond. La divination romaine et les livres sibyllins, *REL*, 1962, p. 118-120.

BOLHUIS, Andries. *Vergilius' Vierde Ecloga in the 'Oratio Constantini ad Sanctorum Coetum'*. Ermelo: Drukkerij P. Bolhuis, 1950.

GILLMEISTER, Andrzej. Cultural Paraphrase in Roman Religion in the age of Augustus: the case of the Sibyl and the Sibylline Books, *Acta Ant. Hung.*, n. 55, 2015, p. 211-222.

GUARINELLO, Norberto. *História Antiga*. São Paulo: Ed. Contexto, 2013.

IANNACE, Gino; BERARDI, Umberto. The Acoustic of Cumaean Sibyl, *Proc. Mgts Acoust*, 2017, 30 (1), p.1-10.

KINDT, Julia. Hidden women of History: the priestess Pythia at the Delphic Oracle, who spoke truth to power, *The conversation*, US, 22 Jan. 2019. Disponível em: https://theconversation.com/hidden-women-of-history-the-priestess-pythia-at-the-delphic-oracle-who-spoke-truth-to-power-108401. Acesso em: 24/04/2023.

KINDT, Julia. *Revisiting Delphi: Religion and Storytelling in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

LESSA, Fábio. "Tecendo" o feminino na Atenas Clássica: a mulher aranha. In: LEITE, Leni R. *et al.* (Org.). *Figurações do masculino e do feminino na Antiguidade*. Vitória: Ed. PPGL, 2011a, p. 21-32.

LESSA, Fábio. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica, *Humanitas*, 63, 2011b, p. 143-156.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. A estrutura de Falsa Arquitetura dos Véus Quaresmais com Sibilas de Diamantina, *Linguagens nas Artes*, UEMG, Belo Horizonte, 2020, vol. 1, n. 2.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. Sibilas: a sobrevivência das profetisas pagãs no mundo cristão, *Horizonte*, Belo Horizonte, 2019a, vol. 17, n. 54, p. 1571-1599.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. Modelos Iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa. In: OLIVEIRA, C.; HONOR, A. (Eds.). *O Barroco na América Portuguesa: novos olhares.* Sevilla/João Pessoa: Enredars, CCTA, 2019b, p. 152-166.

MONTERO, Santiago. *Deusas e Adivinhas: Mulher e Adivinhação na Roma Antiga*. Trad. Nelson Canabarro. São Paulo: Ed. Musa, 1998.

MONTI, Richard C. The topographical and Literary Evidence for the identification of the Sibyl' s cave at Cumae, *Vergilius*, vol. 37, 1991, pp. 39–59.

MOWAT, Chris. *Engendering the Future***:** Divination and the Construction of Gender in the Late Roman Republic. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2021.

NASCIMENTO, Aires A. Para a definição do cânon ocidental das doze Sibilas: Aegyptia e não Agrippa em testemunho quatrocentista inédito, *Euphrosyne: Revista de filologia clássica*, Lisboa, n. 22, 1994, p. 347-354.

PARKE, Herbert William. *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*. London and New York: Routledge, 1988.

ROONEY, David *et al.* (ed.). *Handbook on the Knowledge Economy*. Cheltenham: Edward Elgar, 2005.

SABBATUCCI, Dario. *Divinazione e Cosmologia.* Milano: Il Saggiatore, 1989.

SANTANGELO, Frederico. Lei e Adivinhação na República Romana Tardia. Tradução de Claudia Beltrão, *Hélade,* vol. 2, n. 2, 2016, p. 9-24.

SIBILA. In: DICIO, Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). Disponível em https://dicionario.priberam.org/sibila. Acesso em 02/03/2023.

TAKÁCS, Sarolta A. *Vestal Virgins, Sibyls and Matrons: Women in Roman Religion.* Austin: University of Texas Press, 2008.

TORRES, Isabela. Representação e poder: a mulher que falou através de Apolo em *Histórias* de Heródoto, *Mare Nostrum*, 11(1), 2020, p. 159-178.

FÚLVIA:
LIDERANÇA E PODER MILITAR NA GUERRA PERUSINE

Tais Pagoto Bélo [1]

INTRODUÇÃO

Em 1993, Skinner mencionava que os estudos de gênero da Antiguidade ainda eram muito conservadores, hierárquicos e patriarcais (SKINNER, 1993) e que costumavam se apoiar em leituras empiristas de fontes textuais a partir de um senso comum. Desde a década de 2010, esses estudos têm sofrido um grande aumento, o que está permitindo que seus temas se desenvolvam e se atualizem, demonstrando outras perspectivas e novas críticas.

A quarta onda feminista, marcada como tendo início em 2010 e que está acontecendo até o momento, traz uma nova agenda de mulheres jovens, que são professoras, doutorandas, mestrandas e graduandas e que procuram apontar, falar e desafiar as injustiças globais em relação à mulher do presente e do passado. Essa última onda é marcada principalmente pelo ativismo na internet, que se acentuou devido às dificuldades enfrentadas durante a pandemia do Covid-19. Entretanto, tal problema permitiu os encontros *on-line*, que facilitaram a repercussão de novos trabalhos acadêmicos sobre mulheres e gênero em geral por meio de diferentes plataformas de comunicação. Um exemplo foi o 31º Simpósio de Nacional de História da Anpuh

[1] Agradecimento à agência de fomento Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

(Associação Nacional de História), que aconteceu em 2021 e proporcionou o encontro de pesquisadores(as) no Simpósio Temático chamado "Gênero na Antiguidade", resultando na obra *Gênero e Poder na Antiguidade Clássica: Perspectivas Brasileiras.*

Dessa forma, a proposta deste trabalho não está desconectada da contemporaneidade, tendo em vista que foi por meio do olhar atual, dos valores, das crenças e dos comportamentos vivenciados, além da problemática sobre as questões atuais das mulheres, que se buscou este conhecimento, uma vez que este estudo tem como tema essencial perspectivas de independência e liderança feminina. Consequentemente, o intuito deste trabalho é demonstrar como foi a vida de uma mulher, pouco elucidada, da elite romana. Ela se chamava Fúlvia e teve atuação política e militar em decorrência da abstinência de seu marido, Marco Antônio, durante a Guerra Pesurine, que é o evento que será ilustrado.

Para tanto, serão expostas questões presentes nos documentos escritos e em uma cultura material constituída por moedas. Observou-se, na análise, que os textos dos escritores antigos apresentam certa característica, demonstrando que foram usados para construir hierarquias sobre um discurso idealizado, que denunciava a diferença entre homens e mulheres, em vez de providenciar uma narrativa verdadeira, o que acabou por difamar mulheres com mais precisão do que homens da elite romana.

Todavia, a cultura material não é isenta de valor e ela dá significado simbólico para contextos específicos (HODDER, 1986; SHANKS & TILLEY, 1992). Esses significados são formados de acordo com a construção social existente entre os relacionamentos, o que influenciou

o modo como as pessoas do passado mantinham suas posições de poder dentro de uma sociedade.

A moeda, especificamente, é um objeto exemplar para a explicação da dominância, uma vez que ela traz em seu pequeno espaço a oportunidade de legitimação de um poder. Adiciona-se que ela mesma pode ser considerada um lugar público de expressão de poder, multiplicado por sua capacidade e função própria de ser alastrada e de divulgar um discurso, que ganha força pelo fato de ter grande repercussão. Algumas dessas funções também podem ser limitadas, dependendo da força de dominância, do território e da aceitação dos símbolos que essa cultura material carrega. A moeda possui uma agência construída desde a escolha dos elementos e símbolos que nela vão ser cunhados, até a sua manufatura e concretização de sua existência, além da comunicação, não somente do valor econômico, mas também de um entendimento simbólico, o qual deve ser compreendido por quem a elaborou e por quem a recebeu.

Contudo, no que tange à análise Numismática, este trabalho não segue os preceitos de uma perspectiva tradicional, ligada aos aspectos econômicos, assim como à circulação monetária, ao valor, aos diversos tipos de transações, aos pagamentos de soldados de guerra e a outras movimentações financeiras. Refere-se, em contrapartida, ao que as moedas pretendiam comunicar, assim como às estratégias de gênero desenvolvidas para suas cunhagens, o que sugere questionar como Fúlvia foi apresentada ao povo, ressaltando que suas imagens foram construídas para remeterem a mensagens apropriadas ao consumo público, de acordo com os interesses do poder local.

ASPECTOS DA VIDA DE FÚLVIA

Fúlvia (84 a.C. – 40 a.C.) parece ter nascido em Tusculum. Ela foi a única filha de M. Fulvius Bambalio (CICERONIS, *Philippicae,* 3.16) e Semprônia, filha de Sempronius Tuditanus (ASCONIUS, *Pro Milone,* 35). Não é claro qual Semprônia foi a mãe dela (WELCH, 1995, p. 197), porém, não deixa de ser possível que a mãe de Fúlvia tenha sido a irmã da Semprônia[2] da Conspiração de Catilina (BAUMAN, 1992, p. 83). Em relação à família do seu pai, Fulvii, era distinta e teve L. Fulvio Curvo como cônsul, em 322 a.C. Seu pai, Bambalio, foi demitido por M. Tullio Cícero, orador e político, por ser considerado um homem insignificante (CICERONIS, *Philippicae.* 3.16; WEIR, 2007, p. 3).

Babcock (1965) acredita que ela era rica. Ela era a última de cada uma das linhagens, Fulvii e Sempronii Tuditani. Consequentemente, sua herança não seria desprezada por nenhum jovem da elite de hábitos caros e de renda escassa (BABCOCK, 1965, p. 3 – 5).

Fúlvia foi viúva de Publio Clodio Pulcher, com o qual teve uma filha, Clodia, primeira esposa de Otávio César. Para o dote do casamento, Fúlvia levou uma grande soma de dinheiro (BRENNAN, 2012, p. 357). Quanto a P. Clodio Pulcher, seu *transitio ad plebem* enfatizava sua origem patrícia através da ligação que tinha com a família Cláudia, ou seja, ele era filho e neto de cônsul, neto de juiz e irmão de futuro cônsul juiz, além de suas três irmãs terem se casado com cônsules (BABCOCK, 1965, p. 3). Clodio acabou por ser tribuno em 58 a.C. (WEIR, 2007, p. 2), caracterizando-se como um político bastante popular entre o povo

---

[2] Semprônia da Conspiração de Catilina, assim como Fúlvia, foi retratada como aquela que adotou papéis inapropriados de gênero. Ela cometeu crimes de ousadia masculina, repudiou suas dívidas e tomou a iniciativa em questões sexuais, sem qualquer consideração pelas virtudes "femininas" de modéstia, castidade e sobriedade (HEMELRIJK, 1999, p. 86).

(VALERI MAXIMI, *Valeri Maximi Facta et dicta memorabilia*, 3.5.3) e, consequentemente, sendo considerado um demagogo (PLUTARCH, *Mark Antony,* 10.1).

Depois que Clodio morreu violentamente nas mãos de seu adversário político, Milo, em 52 a.C., Fúlvia se casou com Gaio Scribonio Curio, por volta de 51 ou 49 a.C. Ele também era popular entre os plebeus (Weir, 2007, p. 7), tinha vindo de uma família que havia alcançado o consulado apenas com o seu pai, em 76 a.C. (BABCOCK, 1965, p. 3), e foi um tribuno em 50 a.C. ou 49 a.C., segundo Weir (2007). Brennan (2012) menciona que ele teve um papel crucial na guerra civil, junto a César. Além disso, ele foi como tribuno ao Norte da África, durante o conflito civil, para seguir César (BRENNAN, 2012, p. 357). Provavelmente, Curio tinha ligação com Clodio, uma vez que Cícero escreveu para o primeiro, em 53 a.C., pedindo para que apoiasse Milo na eleição para o Consulado (CICERO, *Epistulae Ad Familiares,* 2.6.3), mas Curio já estava dando apoio a Clodio (CICERO, *Letters to Atticus,* 2.12.2; CASSIUS DIO, *Roman History*, 38.16.4). Curio foi morto pelo exército de Juba, rei da Numidia, enquanto lutava para César, na África, em 49 a.C. (APPIANUS, *De bellis civilibus*, 2.7.45; WEIR, 2007, p. 6).

Logo após a morte de Curio, Fúlvia se casou com Marco Antônio – por volta de 45 a.C., segundo Babcock (1965), e 46 a.C., segundo Weir (2007) –, que também era amigo de Clodio e Curio (CICERONIS, *Philippicae,* 2.45 e 2.48; HUZAR, 1978, p. 26; TATUM, 1999, p. 116; WEIR, 2007, p. 7), ou seja, Cícero teve rivalidade com os três maridos de Fúlvia (WEIR, 2007, p. 37). Antônio tinha origem antiga e obscura, parecendo ter vindo de uma família da nobreza plebeia, que voltou a se fortificar no início do primeiro século (BABCOCK, 1965, p. 3). Ele já tinha se tornado tribuno antes do casamento, em 49 a.C., comandou o exército

de César em Pharsalus, em 48 a.C., e se tornou Mestre de Cavalo, em 47 a.C., cocônsul de Júlio César, em 45 a.C. (MOORE, 2017, p. 53), e cônsul, em 44 a.C. (WEIR, 2007, p. 2 e 7). O que parece é que ele tinha dois avôs consulares, dos quais um era juiz, e dois tios, que um deles também era juiz (BABCOCK, 1965, p. 3). Fúlvia teve dois filhos com Antônio: M. Antônio Antilo, que foi escolhido por Otávio para se casar com sua filha, Júlia, em 36 a.C., mas foi morto em 31 a.C.; e Iullo Antônio, que se casou com Marcella, sobrinha de Augusto, e alcançou o consulado em 10 a.C., mas foi morto em 2 a.C. (BRENNAN, 2012, p. 357). Todos os maridos de Fúlvia tinham carreiras promissoras e conexões familiares que a levariam a um bom casamento (BABCOCK, 1965, p. 3).

FÚLVIA E A GUERRA PERUSINE

Fúlvia assumiu um papel político depois do assassinato de César, em 44 a.C. Ela teve que representar os interesses de Antônio em Roma, enquanto ele guerreava no Leste e entrava em um relacionamento com Cleópatra (BRENNAN, 2012, p. 358). Fúlvia acabou tendo participação especial nas tramas de seu marido Marco Antônio. Vista como aquela que tinha presença constante ao lado do marido morto, Clodio, também foi conhecida por suas múltiplas interferências nas ações de Antônio. Depois do casamento com o triúnviro, ela foi recoberta de descontentamentos devido à sua presença na esfera política. Tais problemas podem estar associados a suas ações em um momento conturbado, em que teve que demonstrar uma autoridade feminina ao representar seu marido ausente, para não deixar que seus interesses fossem sucumbidos (ROHR VIO, 2015, p. 62-63).

Foi no contexto do casamento de Fúlvia com Antônio, em 44 a.C., que ela teve sua primeira aproximação com o mundo militar, em Brundísio, quando Antônio teve que enfrentar a sedição de duas legiões, a IV e a Marzia. Em cumprimento ao código militar, ele mandou entregar os registros das legiões para a identificação dos desordeiros e depois procedeu uma dizimação (CRISTOFOLI, GALIMBERTI, ROHR VIO, 2014; ROHR VIO, 2015, p. 64)

Cícero e Dião Cássio declararam que Fúlvia apenas presenciou tal execução (CICERONIS, *Philippicae*, 5.22; CASSIUS DIO, *Roman History*, 45.35.3). De acordo com Rohr Vio (2015), esse episódio contribuiu para creditar a Fúlvia a característica de uma mulher cruel e sanguinária e para destacar as ocasiões em que houve interferências dela na política do marido. Cícero a caracterizou como a mulher mais ambiciosa e cruel, como o fez com seu inimigo Antônio (CICERONIS. *Philippicae,* 2.113, 2.95, 6.4, 13.18, 5.2), acrescentando que ele a contaminou (WEIRS, 2007, p. 59).

Já a Guerra Perusine ocorreu pelo fato de que Lúcio e Fúlvia contavam com o parentesco com Otávio para serem parceiros na supremacia (CASSIUS DIO, *Roman History*, 48. 5. 1), o que já revelava uma malícia estratégica por parte de Fúlvia, segundo Dião Cássio. Além de atuar na esfera pública, ela vivia uma dinâmica política como uma mulher da elite romana, ocupando as posições de esposa de Antônio e sogra de Otávio, que foram julgadas como se ela ultrapassasse os limites das atividades femininas (ROHR VIO, 2015, p. 69).

Entretanto, Lúcio e Fúlvia brigaram, pois não garantiram a porção de terra que pertencia a Antônio e Otávio. Consequentemente, seu parentesco por casamento foi dissolvido e eles foram levados à guerra aberta. César se utilizou da desculpa de que não suportou o temperamento difícil de sua sogra e aproveitou isso para demonstrar

que estava em desacordo com ela em vez de Antônio, além de manifestar repúdio tanto a Clodia quanto, principalmente, a Fúlvia, colocando as personagens em uma posição rebaixada. Dessa forma, mandou Clodia de volta, com a observação de que ela ainda era virgem, o que ele confirmou por juramento. Depois desse acontecimento, as relações se esfriaram e Lúcio, junto a Fúlvia, tentou assumir o controle dos negócios, dando a entender que tudo era em nome de Antônio e que não se renderiam a Otávio em nenhum momento. Astutamente, Otávio não fez nenhuma acusação contra Antônio, uma vez que ele estava no comando das províncias da Ásia, mas acusou Lúcio e Fúlvia e tomou medidas contra eles, sob o argumento de que estavam agindo em todos os aspectos contrários ao desejo de Antônio e almejavam suas próprias supremacias (CASSIUS DIO, *Roman History*, 48. 5. 2-5).

Segundo Plutarco, por volta de 41 a.C., enquanto Cleópatra conseguia cativar Antônio completamente, Fúlvia liderava uma rebelião contra Otávio César para defender os interesses de seu marido. Plutarco, assim como faz com Otávia (PLUTARCH, *Mark Antony*, 28.1 e 53.5), sempre colocou as mulheres de Marco Antônio em contraposição, como se elas agissem por ciúmes dele (PLUTARCH, *Mark Antony*, 30.1, 53.2 e 57.1). Em comparação a Fúlvia, mulheres como Cleópatra, Agripina Maior e Agripina Menor tiveram uma deslegitimação feminina por parte de escritores antigos, o que parece canônico diante da repetição de tais argumentos em relação às mulheres da elite romana próximas a homens de poder, pela alegação de uma interferência inadequada (ROHR VIO, 2015, p. 79). Outro comportamento de oradores contemporâneos, como Cícero, e outros escritores antigos, era caluniar as esposas, com a intenção de desonrar e atingir o homem. No caso de Cícero, ele precisou insinuar que Fúlvia era adúltera para atacar Antônio (KENNEDY, 1972, p.

271; WEIR, 2007, p. 34). Entretanto, o adultério aconteceu entre Fúlvia e o próprio Antônio, quando ela estava casada com Clodio e Curio (CICERONI, *Philippicae*, 2.48), e entre Antônio e Antônia, quando este acusou sua esposa de infidelidade para se divorciar dela, casando-se com Fúlvia logo em seguida (WEIRS, 2007, p. 61).

Plutarco critica os modos de Fúlvia por acreditar que ela não tinha o interesse de fiar, de administrar o lar ou mesmo de dominar um marido que não tivesse ambição para a vida pública. Seu real desejo, conforme o autor, era dominar aqueles que governavam ou aqueles que comandavam. Por essa observação, o autor até critica Cleópatra por estar em débito com Fúlvia, a qual, segundo ele, ensinou seu marido a obedecê-la (PLUTARCH, *Mark Antony*, 10.1).

Plutarco demonstra que Fúlvia era um modelo de mulher da elite que não deveria ser seguido. Entretanto, ele não esclarece que mulheres desse período, como esposas de governantes, bancavam um papel crucial na esfera econômica, pois tinham que administrar as finanças de suas famílias e lares, além de corresponderem, de alguma forma, a um impacto político longe dos centros usuais. Era natural para tais mulheres que elas representassem os interesses de seus maridos em Roma devido a qualquer abstinência deles (BRENNAN, 2012, p. 359).

A atitude de Fúlvia comprova a existência de uma pluralidade de feminilidades (CONNEL, 1987, p. 177; MOORE, 2000, p. 29) na sociedade romana, bem como de atitudes transgressivas dentro do pressuposto feminino de lealdade ao marido. É pelo envolvimento com posições oferecidas pelos discursos sociais que "mulheres" e "homens", individualmente, conseguiam reproduzir o discurso cultural dominante, ao mesmo tempo que se mantinham distantes das categorias desses discursos (MOORE, 2000, p. 31).

Dião Cássio descreve Fúlvia com imponência e comenta que, quando Públio Servilio e Lúcio Antônio se tornaram cônsules, ela e Marco Antônio eram os que eram ativos. Ele a descreve como a sogra de César[3] e cita que ela não tinha nenhum respeito por Lépido, devido à preguiça dele. Por essa razão, ela mesma acabava por administrar os negócios, fazendo com que nem o Senado nem os outros negociantes fossem contra sua vontade. Em 41 a.C., quando Fúlvia interferiu no contexto militar (ROHR VIO, 2015, p. 67), seu poder já era respeitado até mesmo pelos vencedores, uma vez que Lúcio tinha derrotado certos povos dos Alpes e Fúlvia, por um tempo, não lhe concedeu o triunfo. Porém, esse triunfo foi concedido como se tivesse sido conquistado por Antônio, mesmo que tenha sido Fúlvia que o cedeu para o seu marido. Esse ato sugere uma grande importância à Fúlvia, uma vez que ela teve poder para escolher quem seria o triunfante (CASSIUS DIO, *Roman History*, 48. 4. 1-5).

Na Guerra Perusine, houve uma grande disputa pela distribuição das terras. Otávio César queria agir por conta própria na distribuição do território, juntamente com aqueles que haviam feito campanha com ele e Antônio. No entanto, Dião Cássio menciona que Lúcio e Fúlvia reivindicaram o direito de ceder às suas tropas as terras que lhes cabiam e de colonizar as cidades, para se apropriarem da influência das colônias, visto que parecia ser, para ambos os lados, o método mais simples de pagar às tropas que haviam lutado por posses territoriais. Contudo, houve uma grande perturbação e o caso tendeu para a guerra. Em toda a Itália, César passou a tirar dos possuidores e dar aos

---

[3] Otávio tinha sido noivo de Servilia, filha de Públio Servílo Isáurico, e, depois, com uma reconciliação com Antônio, desposou sua afilhada, Clodia, filha de Fúlvia e Públio Clodio, chegando apenas à nubilidade. Casou-se definitivamente com Escribônia, com a qual teve Júlia, mas se separou e depois raptou Lívia, grávida de um filho de seu marido, Tibério Nero (TACITUS, *Annals,* 5.1).

veteranos (exceto por algum velho militante, que teria recebido algo de presente ou comprado do governo), o que levou as pessoas privadas de suas propriedades a ficarem terrivelmente enfurecidas. Consequentemente, Fúlvia e o cônsul mudaram de tática. Eles esperaram para ganhar mais poder na causa dos oprimidos, negligenciando aqueles que deveriam receber as propriedades. Assim, voltaram-se para o grupo mais numeroso e mais indignado pela espoliação sofrida (CASSIUS DIO, *Roman History*, 48. 6. 1-4).

De acordo com Plutarco, Antônio soube que seu irmão, Lúcio, e Fúlvia juntaram forças contra Otávio, mas foram derrotados e expulsos da Itália. Quando estava indo derrotar Labieno, comandante do exército da Pártia que estava se tornando o mestre da Ásia, Antônio recebeu notícias de Fúlvia, cheia de lamentações, o que fez com ele mudasse seus planos e fosse ao encontro dela. Em seu caminho, Antônio tomou conhecimento de que a causa de todo o transtorno com Otávio era culpa de Fúlvia. Plutarco a chama de teimosa, afirmando que ela adorava se intrometer em assuntos políticos. O autor também coloca que a única forma de Fúlvia fazer com que Antônio largasse Cleópatra seria causando hostilidades, o que indica mais uma vez um conflito feminino, demonstrando que o ciúme entre mulheres assinalaria atitudes desequilibradas por parte delas. Entretanto, Fúlvia adoeceu em seu percurso para se encontrar com Antônio em Sicyon. Esse evento fez com que houvesse uma reconciliação de Otávio com Antônio. O autor reproduz o fato como se tudo tivesse sido de responsabilidade de Fúlvia, pois Antônio acreditava que Otávio era culpado pela guerra. Consequentemente, o resultado foi um acordo em que Otávio deu os territórios do Leste para Antônio, as províncias da África para Lépido e ficou com o resto (PLUTARCH, *Mark Antony*, 30.1).

A descrição da morte de Fúlvia também foi delineada por Dião Cássio, que destacou que, enquanto os líderes estavam em estado de guarda, Fúlvia morreu em Sicyon, onde estava hospedada. Dião Cássio culpa Fúlvia pela guerra civil, citando que, por mais que Antônio se sentisse responsável por sua morte, devido ao seu envolvimento com Cleópatra e à devassidão dele, quando essa notícia foi anunciada, ambos os lados depuseram as armas e efetuaram uma reconciliação, pois, nas palavras do autor, Fúlvia foi realmente a causadora de toda a divergência até então. No entanto, o próprio autor menciona que talvez fosse preferível fazer da morte dela uma desculpa, em vista do medo que cada um inspirava no outro, na medida em que as forças que possuíam, bem como suas ambições, eram igualmente correspondidas, ficando Otávio César com a Sardenha, Dalmácia, Espanha e Gália; Antônio com todos os distritos que pertenceram aos romanos através do mar Jônico, tanto na Europa como na Ásia; Lépido com as províncias da África; e Sexto com a Sicília (CASSIUS DIO, *Roman History*, 48. 2-4).

Segundo Dião Cássio, por mais que o povo estivesse satisfeito com a reconciliação de Antônio e César e com a esperança de uma harmonia entre ambos, ainda estava descontente com a guerra que os dois estavam travando contra Sexto (CASSIUS DIO, *Roman History*, 48. 31.2). Antônio casou-se com Otávia, irmã de Otávio. O marido dela tinha acabado de morrer e estava grávida (CASSIUS DIO, *Roman History*, 48. 31. 3 – 4), acrescenta-se que ela foi caracterizada por Plutarco como um modelo ideal de mulher da elite romana.

A CUNHAGEM DAS MOEDAS DE FÚLVIA

A importância de Fúlvia a levou a ser a primeira romana a ter a sua imagem retratada em moedas, logo depois que Júlio César apareceu cunhado, em 44 a.C. Harvey (2020) menciona que sua figura surgiu primeiramente sob a personificação de Vitória/Nike, porém, não é possível identificar se é mesmo Fúlvia (HARVEY, 2020, p. 18).

A deusa Vitória foi, antes de tudo, a Nike grega. As duas são as deusas da vitória, mas uma é romana e a outra, grega. Nike era filha de Titan Pallas e Styx, a ninfa presente no rio do submundo. Reconhecida por suas asas, em sua mão esquerda, Nike segurava uma coroa de louro e, na direita, um ramo de palmeira. Nas esculturas da Antiguidade, era normalmente conectada às estátuas colossais de Zeus ou Pallas-Atena e era representada em tamanho natural, sobre uma bola e a palma da mão aberta da divindade que a acompanhava. Às vezes, estava ligada às inscrições de vitória nos escudos dos conquistadores, com seu pé direito ligeiramente levantado. Nike foi altamente honrada como Vitória pelos romanos, os quais a atrelavam às suas conquistas. O santuário principal da deusa era o do Capitólio, no qual era comum que os generais, depois de terem sucesso em batalha, fossem erigir estátuas em comemoração às suas conquistas. Uma delas foi construída por Augusto depois da batalha de Ácio (BERENS, 2009, p. 98 – 99).

Conforme Barrett (2002), moedas de Fúlvia apareceram cunhadas em Lugdunum, por volta da década de 40 a.C., com o nome de Antônio no reverso, possuindo também um busto alado na figura feminina do anverso. Esse busto apareceu em moedas nas quais a imagem feminina tinha o cabelo tipo *nodus*, sugerindo uma mulher mortal, possivelmente Fúlvia, por estar ligada às conquistas da Gália. No mesmo período, casas

de moedas de Roma passaram a fazer o mesmo busto de Vitória com cabelo tipo *nodus*, aparentemente inspirado no de Lugdunum (BARRETT, 2002, p. 140).

A próxima moeda é um quinário, cunhado na Gália Cisalpina e Transalpina, em 43 e/ou 42 a.C. De acordo com Brennan (2012), Antônio usou Fúlvia como modelo para o rosto de Vitória, sendo a primeira imagem em moeda de uma mulher. No reverso, encontra-se o leão, símbolo do nascimento de Antônio (BRENNAN, 2012, p. 358), o qual estava comemorando seu quadragésimo primeiro aniversário.

Imagem 01. *Quinarius*[4] da Gália Cisalpina e Transalpina. Datação: 43 – 42 a.C. Cortesia da *American Numismatic Society*.

No anverso da moeda da imagem 1 há o busto de Fúlvia como a personificação de Vitória, voltado à direita, com a legenda: III·VIR·R·P·C (*Triumviri Rei Publicae Constituandae* = Triunvirato para a Restauração do Governo[5]). Em seu reverso, há um leão andando, com borda de pontos e a seguinte legenda: ANTONI IMP XLI (*Antoni Anno Unquarantegesimus Imperator* = Imperador Antônio, [comemorando] seu quadragésimo primeiro [aniversário][6])[7].

[4] Referência: RRC: 489/6, disponível em: http://numismatics.org/collection/1944.100.4491. Acesso em: 21/07/2021.

[5] Disponível em: https://en.numista.com/catalogue/pieces66597.html. Acesso em: 29/06/2021.

[6] Disponível em: https://en.numista.com/catalogue/pieces58848.html. Acesso em: 11/07/2021.

[7] Disponível em: http://numismatics.org/crro/results?q=489%2F6. Acesso em: 29/06/2021.

A falta de uma legenda de identificação pode levar a uma gama de interpretações (HARVEY, 2020, p. 39), não havendo uma deliberação concreta nem um acordo de que a imagem seja realmente de Fúlvia. Todavia, se o busto for mesmo de Fúlvia, esse fato marca a primeira retratação feminina em moedas de Roma, representando uma inovação, pois mesmo os triúnviros apenas apareceram em moedas na metade dos anos quarenta antes de Cristo (BARRETT, 2002, p. 140; KAHRSTEDT, 1910, p. 291 – 292; KLEINER, 1992, p. 358 – 360; WOOD, 1999, p. 41; BARTMAN, 1999, p. 37 e 58). A explicação de que Fúlvia pode ter aparecido como a personificação de Vitória, segundo Harvey (2020), está ligada às suas ações, que refletem a sua influência política e a lealdade das tropas e dos magistrados por Antônio, atitude que abriu espaço para outras mulheres na esfera pública (HARVEY, 2020, p. 39).

Dessa forma, a primeira série de moedas feita potencialmente com o retrato de Fúlvia foi o *quinarii* de prata, cunhado em 43 a.C., em Lugdunum (atual Lion), por volta do mesmo período em que Antônio se tornou governador da Gália Comata e da Gália Cisalpina. Posteriormente, em 41 a.C., foi cunhado um *aureus* por C. Numonius Vaala, com uma imagem similar à de Lugdunum (HARVEY, 2020, p. 35 – 36). Esse tipo de moeda parece ter ecoado no Leste (BARRETT, 2002, p. 140).

Imagem 2. *Aureus*[8] cunhado por C. Numonius Vaala, Roma. Datação: 41 a.C. © *The Trustees of the British Museum*

[8] Número de registro: R.9272; Número do catálogo C&M: RR1p570.4215; Número do museu: R.9272. Disponível em: https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3071501&partId=1&searchText=Vaala&page=1. Acesso em: 18/01/2020.

Esse *aureus* possui em seu anverso o busto de uma figura feminina alada, que é um atributo da deusa Vitória, mas aceito como se fosse de Fúlvia. As características do rosto e a iconografia são opostas às de uma deusa, feitas com uma beleza significativa, mas não divina. O penteado é do tipo *nodus* romano, utilizado pelas matronas, identificando-a como uma mulher romana. Grueber (1910) não acredita que seja Fúlvia, pois, no período em que foi cunhada, Antônio não havia recebido essa honra. Na Gália Cisalpina e Transalpina, começaram a cunhar as moedas dele por volta de 43 a.C. e, em Roma, por volta de 42 a.C. (HARVEY, 2020, p. 36 - 37).

O reverso do *aureus* demonstra a legenda C. NUMONIUS VAALA, indicando a casa de moeda responsável. C. Numonius Vaala tinha uma longa tradição de seleção dos tipos que ilustravam os destaques de sua história familiar, não sendo exceção com esse raro *aureus*. No reverso, há um soldado guerreando ou um *promachos*, o qual se encontra na primeira linha de batalha. Ainda, poderia ser um soldado correndo ou fazendo força contra uma "muralha", segurando um escudo com a mão esquerda e uma espada com a direita, contra dois outros soldados que estão segurando um escudo com a mão esquerda e erguendo espadas com a mão direita. A inscrição C. Numonius Vaala seria o nome do dono da casa de moedas. Dessa forma, presumivelmente, essa ilustração poderia ser uma homenagem ao ato de heroísmo de um ancestral, uma vez que o cognome Vaala vem de *vallum*[9] (CRAWFORD, 1975, p. 523). O que parece é que o reverso não tem ligação direta com a ilustração do

[9] O significado de *vallum*, segundo o dicionário online de latim, *Perseus Digital Library*, seria uma linha de paliçadas, muralha em paliçada, intrincamento, circunvalação (Disponível em: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?type=exact&lookup=vallum&lang=la. Acesso em: 29/12/2021).

anverso, nem com os atos de Fúlvia, pois tal desenho aparece em outras cunhagens, as quais não estão ligadas a ela.

Moedas de Fúlvia também foram cunhadas na província da Frígia, na cidade de Eumenéia (*Ishekli*), que foi fundada por Attalus II, de Pérgano, por volta de 159 – 138 a.C., para contrabalançar a cidade vizinha, Peltae, que era uma fortaleza Selêucida. O fundador a nomeou em homenagem ao seu irmão, Eumenes. O território dessa cidade consistia em uma rica planície entre o baixo Glaucus e sua junção com o alto Maeander. Nessa planície, havia, em Attanassos, o hieron de um dos deuses nativos da Frígia. As primeiras moedas cunhadas em Eumenéia eram de bronze, do segundo século antes de Cristo (HEAD, 1906, p. lx).

Eumenéia trocou seu nome em homenagem a Fúlvia (ZAGER, 2014; HARVEY, 2020; BARRETT, 2002, p. 140). Essa informação é encontrada em trabalhos como os de Zager (2014) e Harvey (2020), sem maiores explicações de como ocorreu a troca do nome da cidade em questão. O que parece é que foi Antônio quem denominou a cidade de Eumenéia com o nome de sua mulher, Fúlvia (HEAD, 1906, p. 213). Para Brennan (2012), Antônio deu apoio à troca de nome da cidade para "Fulviana" em homenagem à sua esposa, ato que foi o primeiro desse tipo a ser feito para uma mulher. Depois dessa troca de nomes, as moedas do local começaram a ser cunhadas com o nome de "Fulviana", havendo uma contramarca com o nome antigo, Eumenéia (BRENNAN, 2012, p. 358). Segundo Head (1906), com a mudança de nomes da cidade e depois de um século e meio de cunhagem de moedas locais com inscrição EVMENEΛN, a legenda passou a ser √OV⊄OVIANΛN (HEAD, 1906, p. lxi). Essa cunhagem de moedas de Fúlvia ocorreu por volta de 41 a.C.

Imagem 3. Moeda de Fúlvia[10], Frígia, Eumenéia. Datação: 41 – 40 a.C. Cortesia do *WildWinds.*

A figura acima é uma moeda cunhada na Roma provincial, na região da Frígia, mais especificamente na cidade de Eumenéia, datada de aproximadamente 41 a 40 a.C. Ela apresenta no anverso uma figura feminina com o busto drapeado voltado para a direita, a qual parece ser a representação de Fúlvia como Nike/Vitória. Em seu anverso, há uma coroa de hera e, em seu centro, a legenda [F]OULOUI/ANWN/ZMEPTOPI[11].

Ela é uma prova do enaltecimento que Fúlvia obteve. De acordo com Grether (1946), essas moedas foram batidas para adular Marco Antônio (GRETHER, 1946, p. 223). Mesmo Lívia, no início do governo de Augusto, nunca teve suas moedas cunhadas em Roma, mas, em províncias gregas do Leste, onde já se tinha o hábito de comemorar mulheres reais helenísticas em moedas, durante o período de IV a II a.C., o que pode ter influenciado o início da cunhagem de mulheres em moedas romanas (HARVEY, 2020, p. 18).

Imagem 4. Moeda da Frígia, cidade de Eumenéia. Datação 41 - 40 a.C. Cortesia do *Classical Numismatic Group.*

[10] Referência: RPC I 3140; SNG Cop -; SNG von Aulock 8367; BMC Phrygia

[11] Disponível em: https://www.wildwinds.com/coins/imp/fulvia/i.html, https://www.wildwinds.com/coins/imp/fulvia/RPC_3140.jpg e https://www.wildwinds.com/coins/imp/fulvia/RPC_3140.txt. Acesso em 30/06/2021.

Essa última moeda também foi cunhada em Eumenéia, datada de aproximadamente 41 a 40 a.C., a qual apresenta no anverso uma figura feminina alada, com o busto voltado para a direita e que repete a personificação de Fúlvia como Nike/Vitória. No reverso, encontra-se outra figura feminina, que parece Atena, segurando um escudo com o braço esquerdo e uma lança com a mão direita, além da legenda: [Z]ΜΕΡΤΟΡΙΓΟΣ/[Φ]ΙΛΩΝΙΔΟΥ[12]. As ações de Fúlvia são pertinentes às representações dedicadas a ela nessas moedas, como Vitória/Nike e Atena.

Na mitologia grega, Atena era filha de Zeus e sempre se mostrou de acordo com o seu pai ou do seu lado, sendo não somente leal a ele, mas também um instrumento dele. Era percebida como filha e pai em um só e recebia dele seus melhores conselhos. Ela era uma deusa vista como reconciliadora entre os homens e os deuses e entre os homens e as mulheres. Tanto na *Teogonia* de Hesíodo (924-926) quanto no hino homérico a Atenas, ela nasceu da cabeça inchada de Zeus, já vestida com seu equipamento de batalha. A aparência de Atena era tão potente quanto a arma de Zeus, o que fazia com que os dois juntos fossem invencíveis. Atena foi tratada como o filho amado de Zeus na literatura épica e descrita com as armas de um homem – elmo, lança e escudo. Como um rei, ela residia em um palácio em Erechtheus. Era adepta de habilidades masculinas, domesticando cavalos, fundindo o bronze, cuidando das oliveiras, além de ter guiado uma carroça e lutado ao lado de seu pai na batalha contra os gigantes. Adiciona-se que ela conduziu os heróis da terra do sol para o submundo e foi capaz de torná-los imortais.

---

[12] ID: 79000614. Denominação AE14. Referências: RPC 3139, SNG München – cop – Classical Numismátic Group. Disponível em http://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=127125 e http://www.coinproject.com/coin_detail.php?coin=247324.

Ela era geralmente invocada depois do seu pai e antes de Apollo. Essas três deidades eram as únicas que poderiam usar o *aegis*[13], que era balançado para produzir medo na Ilíada. Além disso, representavam a manifestação extrema do patriarcado (Harrison, 1912). Como filha de Zeus e Metis, ela era dotada de uma dose extra de sabedoria, que a capacitava a se conter e a não se perder no mundo. Na arte grega em geral, Atenas não deixa de aparecer com o elmo, a lança, o escudo e pronta para a guerra. Na maior parte das vezes, ela era acompanhada nas artes por Zeus (NEILS, 2001, p. 219; 220 e 223). O fato de Atena estar representada com Fúlvia causa estranhamento, uma vez que Marco Antônio era sempre atrelado a Dioniso no Leste. De outra forma, demonstra que a homenagem à Fúlvia era independente da do seu marido.

A representação de Atena e a personificação de Vitória/Nike em moedas de Fúlvia podem marcar a liderança bélica dessa mulher, que poderia trazer em suas concepções uma aparência dúbia – feminina ou masculina. As características de Atena são, em sua maioria, masculinas, assim como as armas, a liderança, a inteligência e a belicosidade, as quais, no Leste, poderiam ser aceitas como femininas, diferentemente do centro, nesse caso, Roma. Contudo, a lealdade e o dom da reconciliação eram características extremamente femininas para Roma, atreladas à mulher dentro de seu casamento. A imagem de Atena em moedas de Fúlvia poderia evidenciar a força, a determinação e o poder que ela demonstrou enquanto estava em uma disputa com Otávio na Guerra Perusine e mesmo na conquista da Gália. Essas características podem, nessa perspectiva, elucidar quem ela era, e não enfatizar a questão masculina ou feminina de tal personagem, levando em

[13] Um escudo ou peitoral emblemático da majestade que foi associado a Zeus e a Atenas. Disponível em: https://www.merriam-webster.com/dictionary/aegis. Acesso em: 28/06/2021.

consideração que a moeda era, primeira e especialmente, uma homenagem a Fúlvia.

CONCLUSÃO

A interpretação dos antigos escritores aponta que Fúlvia continha vários ingredientes de uma mulher ambiciosa, como a avareza, a crueldade, a subordinação de tropas e, por último, a ingratidão de seu marido, Antônio, pelo qual ela fez grandes sacrifícios. Além disso, todas as desavenças entre Otávio e Antônio recaíram sob a responsabilidade de Fúlvia, desde a eclosão da guerra, segundo Plutarco e Dião Cássio, que apresentam uma retórica voltada para prejudicar a imagem dela em controvérsia com as imagens masculinas, algo que também ocorre com Cleópatra nos discursos dos mesmos autores, demonstrando que seria muito mais pertinente para Otávio ir contra tais mulheres para atingir Antônio do que perder a oportunidade de se reconciliar com ele, para manter viva a esperança de um acordo entre os triúnviros, o que marcaria uma atitude potencialmente útil para sua política.

Tais argumentos teriam o efeito de minimizar as ações dessas mulheres, dando um lugar menos privilegiado a elas, além de classificá-las como precipitadas, como Tácito também caracteriza Boudica em sua obra, *Anais*, evidenciando uma recorrência desse tipo de tratamento hostil em obras antigas diante de mulheres com poder. Além disso, a representação de Antônio por Fúlvia em face de seus negócios também era usada por esses autores como desculpa para eles exprimirem tal atitude a respeito de uma mulher, uma vez que seu comportamento ultrapassaria os limites delineados para seu gênero, embora fosse amenizado porque suas ações são colocadas como sendo uma atividade

que protegeria seu marido e, consequentemente, sua família, o que seria aceitável para uma esposa leal.

Com base em Rohr Vio (2015), Fúlvia é qualificada com um comportamento que seria adequado apenas para um homem, indo contra as características esperadas das mulheres da elite romana. Fúlvia morre acusada de ter sido responsável pelas divergências entre Otávio e Antônio e causadora de todos os erros da Guerra Perusine, o que também mostra o resultado de uma manipulação parcial da memória dessa mulher, por meio da ênfase em fatos descontextualizados e que até revela uma deslegitimação da mulher da elite romana para que os autores pudessem moldar uma história que fosse de acordo com seus interesses contingentes e ajustada às suas visões políticas (ROHR VIO, 2015, p. 76-77) e de gênero.

O casamento de Antônio com Otávia selou um novo acordo entre ele e Otávio. Em contrapartida, a imagem de Fúlvia foi menosprezada, com características socialmente negativas, fortemente assinalada por uma desigualdade de gênero, marcando indevidamente sua memória, mas que acabou por enriquecer uma propaganda designada para contemplar o pacto entre os dois triúnviros.

Em relação à cunhagem de moedas de Fúlvia, costuma-se pensar nas deidades femininas como seres ligados quase sempre às tarefas das mulheres, como a maternidade e o matrimônio. Entretanto, impor essa concepção implica afirmar que está arraigada uma interpretação de um modelo social patriarcal, em que os papéis dos homens e das mulheres estão totalmente definidos (LÓPEZ, 2011, p. 61). Na realidade, a presença de pressupostos de gênero em uma sociedade não diz respeito a como tais mulheres eram de verdade, mas ao que a maior parte da sociedade acreditava que era correto no comportamento de uma mulher ou de um

homem. Dessa forma, deve-se ter em mente que mesmo a elite romana fazia parte de um grupo complexo de pessoas e que nem todas elas agiam da maneira esperada, como Fúlvia, por exemplo, que não foi considerada como uma mulher ideal da elite romana.

As representações de Fúlvia em moedas se distinguem sobremaneira de outras representações femininas, como as de Lívia, que foram sempre ligadas às deidades que caracterizavam a matrona, a esposa e a mãe. Fúlvia aparece em todas as moedas como a personificação de Vitória/Nike, o que acentua os caracteres comportamentais diferentes da matrona romana. Suas deidades estão vinculadas a atividades bélicas, poderosas, ligadas ao exercício da soberania, da conquista, as quais eram comumente atreladas ao homem romano, o *vir* ou *uir*, sendo intoleráveis a uma mulher.

López (2011) salienta que, desde os primórdios dos tempos romanos, as deusas apresentavam atributos que lembravam esses exemplos de mulheres idealizadas. A estudiosa evidencia que havia as deusas ligadas à guerra, ao poder e à liderança, porém, quanto mais elas ganhavam poder masculino, mais elas iam perdendo força, de modo que a guerra e a tutela passaram a ser atributos dos deuses, quase exclusivamente. Nesse meio tempo, surgiram novas deusas, cujos cultos estavam relacionados a atividades maternais, o que fez com que as velhas divindades femininas fossem desposadas para reduzi-las à proteção das mulheres em trabalhos de parto e às funções domésticas (LÓPEZ, 2011, p. 61).

Outro aspecto que chama a atenção nas moedas de Fúlvia diz respeito ao fato de que sua imagem aparece sempre sozinha no anverso, sem a presença masculina. Com isso, demonstra-se que a homenagem era direta à sua pessoa e aos seus atos, sem considerar Marco Antônio e

sua posição, com exceção da moeda em que no reverso aparece a legenda ANTONI. Ao contrário das moedas de Fúlvia, as de Otávia, irmã de Otávio e esposa de Antônio depois de Fúlvia, ressaltavam a perspectiva masculina de Marco Antônio, evidenciando o indivíduo masculino no anverso e o feminino sempre em segunda instância no reverso ou do lado inferior ao masculino no anverso, com legendas que somente o enfatizavam.

Contudo, a cultura material, nesse caso, revelaria de forma menos parcial, do que os documentos escritos, quem tinha sido Fúlvia de fato, pois as narrativas acabaram por prejudicar sua imagem em decorrência de uma predileção propagandística a um poder masculino, mesmo que os autores tenham escrito sobre esses eventos em tempos posteriores. Por outro lado, as moedas, mesmo personificando Fúlvia como deusa e atribuindo elementos adicionais de outras deusas, conseguem remeter melhor o caráter bélico dessa mulher e suas atuações.

Logo, os atos de Fúlvia poderiam ter contribuído para sua figura ter aparecido como a personificação da deusa Nike/Vitória, uma vez que a caracterização da figura de uma mulher como uma deusa a aproximaria de um respeito ligado a *pudicitia*. Entretanto, a marca da vitória foi sempre um símbolo masculino, vinculado ao triunfo e à *virtus*, características que poderiam estar relacionadas ao ato de coragem e decisão de Fúlvia, diferentemente da descrição de uma mulher romana ideal. Para tais mulheres, eram utilizados representações e símbolos ligados a fertilidade, segurança e estabilidade hereditária, na medida em que se esperava que o papel delas seria garantir herdeiros, tomar conta da casa, das coisas do marido, bem como ser leal a ele.

Pelos critérios ideológicos comuns da sociedade romana, Fúlvia não deixou de ser caracterizada como uma mulher leal, pois ela fez tudo

para garantir o futuro político do marido, zelando por seu casamento e defendendo Antônio contra Otávio, mesmo que ele estivesse com Cleópatra. Ela cumpriu seu papel com honra e, assim, foi homenageada. Contudo, isso não significa que os atos de Fúlvia não foram criticados. Foi dito por autores antigos que ela morreu acusada de ter sido responsável pelas divergências entre Otávio e Antônio (PLUTARCH, *Mark Antony*, 30.1; CASSIUS DIO, *Roman History*, 48. 2 – 4) para construírem uma narrativa que se adequasse ao mundo da dominância masculina em que eles viviam.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

ASCONIUS. Pro Milone. In: *Commentaries on five speeches of Cicero*. Simon Squires. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, Inc. 2006.

APPIANUS. *Historia Romana – De bellis civilibus*. Translated by Petrus Candidus Decembrius. Venice: Bernhard Maler, Erhard Ratdolt and Peter Löslein. 1477.

CASSIUS DIO. *Roman History*. Edited by E. Cary, London, G. B.Putman. 1925.

CICERO. *Letters to Atticus*. Translated by Winstedt, E. O., M. A. London: William Hernemann and New York: G. P. Putnam's son. 1912/1919.

CICERO. *Epistulae Ad Familiares*. Edition and translation by Skackleto Bailey, D. R. Cambridge: Cambridge University Press. 2004.

CICERONIS, M. Tulli. *Orationes: Pro Milone; Pro Marcello; Pro Ligario; Pro Rege Deiotaro; Philippicae 1-14*. Anotações e críticas de Clark, A. C. Oxford: Oxford University Press. 1918.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminárias Ltda. 1995.

PLUTARCH. Mark Antony. In: SCOTT-KILVERT, Ian (translated and introduction), *Makers of Rome*. London: Penguin Books. 1965.

TACITUS, P. C. *The Annals and The Histories*. Tradução: Church, A. J. & Brodribb, W. J. Great Britain: Penguin Classics. 1952.

VALERI MAXIMI. *Valeri Maximi Facta et dicta memorabilia*. Briscoe, J. (ed.). Stutgardt: Teubner, 1998.

DOCUMENTAÇÃO NUMISMÁTICA

Coleção Numismática da *American Numismatic Society.* Disponível em: http://numismatics.org/crro/results. Acesso: 14/12/2021.

Coleção Numismática do Classical Numismatic Group. Disponível em: https://www.cngcoins.com/. Acesso: 14/12/2021.

Coleção Numismática do Museu Britânico, disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection, último acesso: 20/12/2021.

Coleção Numismática do *WildWinds*. Disponível em: https://wildwinds.com/coins/. Acesso: 20/12/2021.

BIBLIOGRAFIA

BABCOCK, Charles L. The early career of Fulvia. *The American Journal of Philology*, vol. 86, n. 341. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1965, p. 1-32.

BARRETT, Anthony, A. *Livia: first lady of Imperial Rome.* New Haven: Yale University Press, 2002.

BARTMAN, Elizabeth. *Portraits of Livia: imaging the imperial woman in Augustan Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BAUMAN, R. A. *Women and Politics in Ancient Rome*. London: Routledge, 1992.

BERENS, E. M. *The myths & legends of Ancient Greece and Rome*. (Ed. S. M. Soares). MetaLibri, vol. 1. 0p, 2009.

BRENNAN, Corey T. Perceptions of women's power in the Late Republic: Terentia, Fulvia, and the generation of 63 BCE. In: JAMES, S. L.; DILLON S. (Eds.). *A companion to women in the Ancient World.* Oxford: Wiley-Blackwell, a John Wiley & sons, Ltd, publication, 2012, p. 354-366.

CONNELL, Robert. *Gender and Power*. Cambridge: Polity Press. 1987.

CRISTOFOLI, Roberto; GALIMBERT, Alessandro; ROHR VIO, Francesca. *Dalla repubblica al principato. Politica e potere in Roma antica*. Roma: Carocci. 2014.

CRAWFORD, Michael, H. *Roman Republic coinage.* Cambridge: Cambridge University Press. v. 1. 1975a.

GRETHER, Gertrude. Livia and the Roman Imperial Cult. In: *The American Journal of Philology*, vol. 67, n. 3, 1946, p. 222-252.

HARVEY, Tracene. *Julia Augusta: images of Rome's first empress on the coins of the Roman empire.* London/New York: Routledge: Taylor & Francis Group, 2020.

HARRISON, Jane E. *A study of the social origins of Greek religion.* Cambridge: Cambridge University Press, 1912.

HEAD, Barcley V. *Catalogue of Greek coins of Phrygia*. London: Oxford University Press. 1906.

HEMELRIJK, Emily A. *Matrona docta: educated women in the Roman elite from Cornelia to Julia Domna.* London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. 1999.

HODDER, Ian. *Reading the past:* current approaches to interpretation in archaeology. Cambridge: Cambridge University Press. 1986.

HUZAR, Eleonor G. *Mark Antony: A Biography*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1978.

KAHRSTEDT, Ulrich. Frauen auf aintiken Münzen. *Klio* 10: 1910, p. 261-314.

KENNEDY, George A. The *Art of Rhetoric in the Roman World,* 300 B.C.-A.D. 300. Princeton: Princeton University Press, 1972.

KLEINER, Diana E. E. Politics and gender in the pictorial propaganda of Antony and Octavian. *EMC* 36: 1992, p. 357-358

LOPEZ, Rosa M. C. La matrona y las mujeres de la Roma antigua. Un estereotipo femenino a través de las imágenes religiosas y las normas legales. In: *Mujeres en la Historia, el arte y el cine: discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 55-70.

MOORE, Henrietta L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. *cadernos pagu* (14), 2000, p. 13-44.

MOORE, Katrina. *Octavia Minor and the transition from Republic to Empire*. A thesis presented to the graduate school of Clemson University, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts History. Clemson, South Caroline, USA. 2017. Disponível em: https://tigerprints.clemson.edu/all_theses. Acesso em: 14/12/2021.

NEILS, Jenifer. *Athena, alter ego of Zeus.* DEACY, S; VILLING, A (Eds.). *Athena in the Classical World.* Leiden, Boston, Köln: Brill, 2001, p. 219-232.

ROHR VIO, Francesca. *Dux femina: Fulvia in armi nella polemica politica di età triunvirale.* In: ROHR, F; LUCCHELLI, T. M. (Eds.). *Viris Militaris*: rappresentazione e propaganda tra Reppublica e Principato. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2015, p. 61-89.

SHANKS, Michael; TILLEY, Christopher. *Reconstructing Archaeology: theory and practice.* London: Routledge. 1992.

SKINNER, Marilyn B. *Woman and Language, in Archaic Greece, or Why is Sappho a Woman?* In: RABINOWITZ, N. S.; RICHLIN, A. (Eds.). Feminist Theory and the Classics. Londres, Routledge, 1993, 175-192.

TATUM, Jeffrey. *The Patrician Tribune: Publius Clodius Pulcher*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 1999.

WEIR, Allison J. *A study of Fulvia*. A thesis submitted to the department of Classics, in conformity with the requirements for the degree of Master of Arts. Kingston, Ontario: Queen's University. 2007.

WELCH, Kathryn E. *Antony, Fulvia, and the Ghost of Clodius in 47 B.C.* In: G&R 42, n. 2, 1995, p. 182-201.

WOOD, Susan E. *Imperial women: a study in public images, 40 BC - AD 68.* Leiden, Boston, Koln: Brill's Scholars' List. 1999.

ZAGER, Ilona. *The political role of women of the Roman elite, with particular attention to the autonomy and influence of the Julio-Claudian women (44 BCE to CE 68).* Submitted in accordance with the requirements for the degree of Master of Arts, in the subject of Classical Studies, at the University of South Africa, Pretoria. 2014.

10

A MAGIA ERÓTICA DO EPODO 5 DE HORÁCIO: CANÍDIA, SÁGANA, VÉIA E FÓLIA PREPARAM UM FILTRO DE AMOR

Semíramis Corsi Silva

INTRODUÇÃO

Horácio (*Quintus Horatius Flaccus*), escritor romano que viveu entre 65 e 8 AEC, é considerado o poeta romano que mais escreveu sobre encantamentos e poções mágicas. Mesmo tratando sobre temas como o elogio à vida calma e tranquila (*carpe diem*) e o sossego do campo (*fugere urbem*), Horácio colocou a magia a serviço das paixões humanas. Seus contemporâneos Ovídio e Virgílio também dedicaram alguns de seus versos ao tema, mas não com a mesma atenção de Horácio.[1] Os poemas horacianos sobre a magia são ricos em detalhes concretos e precisos, usando traços da vida cotidiana conforme a própria tradição literária que ele seguia.

Na poesia de Horácio, os encantamentos praticados por pérfidas feiticeiras aparecem na Sátira I, 8, na Sátira II, 1, na Sátira II, 8, no Epodo 3, no Epodo 5 e no Epodo 17. Cada um dos poemas que versam sobre a magia apresenta uma problemática particular que diz respeito ao texto em si ou a sua interpretação. Em todas as peças, aparecem a feiticeira Canídia e certas práticas análogas, variando o tom de uma para outra e o gênero entre as Sátiras e os Epodos.

---

[1] De Virgílio, podemos citar a *Eneida* (IV, 450-705) e a Écloga 8. Já Ovídio menciona as práticas mágicas em *Fastos*, 2, 572-582 e 6,131-142; *Remédios para o amor*; *A arte de amar*, 2; Amores 1, 8 e Amores 3, 7.

Sabemos que os dois livros das Sátiras de Horácio foram publicados entre 35 e 30 AEC e os Epodos foram publicados em 30. O Livro I das Sátiras foi o primeiro publicado por Horácio, embora seja possível que alguns Epodos tenham sido escritos antes de algumas Sátiras. Não podemos precisar, portanto, a ordem exata de aparição das personagens feiticeiras na poesia horaciana, havendo pesquisadores que apontam o Epodo 5 como tendo sido escrito antes da Sátira I, 8, os dois principais poemas em que elas são protagonistas (TUPET, 1975, p. 318; PAULE, 2017, p. 44). Segundo Maxwell Teitel Paule (2017, p. 44), seguindo os autores que defendem que a escrita do Epodo 5 foi anterior à escrita da Sátira I, 8: "a menção de um cemitério no Esquilino no Epodo 5 sugere que o poema foi escrito (ou, talvez, simplesmente definido) antes das renovações de Mecenas que aparecem na Sátira 1.8". Tais renovações transformam o cemitério do bairro das Esquílias em um jardim, como mostra a Sátira em questão. Corroborando esta hipótese, estamos partindo da ideia que no Epodo 5 é a primeira vez que as personagens feiticeiras aparecem na poesia horaciana.

No Epodo 5, o maior do livro dos Epodos, Horácio traz quatro feiticeiras em um ritual cruel de assassinato de um menino com a finalidade de preparar um filtro de amor (*pocolum amoris*). Sabendo disso, neste texto visamos analisar aspectos desse poema em relação ao tema da magia amorosa em Roma, dando especial atenção para as questões de gênero no contexto de produção dos versos e para as práticas de magia erótica. Objetivamos, com isso, pensar na elaboração das personagens femininas praticantes de rituais que visam atingir o amor na poesia horaciana e quais os objetivos do poeta em desenvolver personagens praticantes de magia essencialmente como mulheres. Feito isso, por fim, pretendemos nos questionar se, a partir do que nos

indicam os poemas, seus gêneros e os tons dos versos, é possível perceber algum tipo de crença de Horácio nos poderes de suas personagens ou se a zombaria e descrença prevalece em sua escrita. Para isso, iremos recorrer também a outros poemas de Horácio em que as feiticeiras aparecem.

Comecemos pelo gênero dos Epodos e pela apresentação do tema do Epodo 5.

AS FEITICEIRAS E O FILTRO DE AMOR DO EPODO V DE HORÁCIO

Epodos ou Livro dos Epodos (*Epodon Liber*) é o nome trazido pelos manuscritos para um livro de Horácio que contém dezessete poemas escritos em gênero iâmbico, estilo que remete ao poeta Arquíloco de Paros (século VI AEC). Por conta disso, o nome dado pelo próprio Horácio aos seus versos nesse livro é *Iambi*. A escrita de Horácio é única para esse tipo de livro em latim, não havendo nada anterior e nem tradição posterior. Em latim, Epodo pode ser tanto "o verso menor de um dístico iâmbico, como nos metros inventados por Arquíloco", como "pequenos poemas escritos nesses metros" (OLIVA NETO, 2006, p. 172).

Sendo um estilo de gênero baixo, a principal característica dos iambos e epodos é a invectiva imprecatória que, ao ser cantada em forma de versos, intencionava produzir o ritual de encantamento e o maldizer contra alguém. A partir disso, podemos ver que os Epodos se relacionam tanto com a poesia lírica quanto com a satírica (FRAZÃO, 2009, p. 62). Os versos pretendem demonstrar a ira do poeta ao sujeito amaldiçoado. Como nos explica João Angelo de Oliva Neto (2006, p. 140):

> Os termos "encantamento" e "encanto", em português, traduzem com precisão *epodé* (ἐπῳδὴ), de *epí* (ἐπί, "contra") + *odé* (ᾠδὴ "canto": "canto

contra alguém"), que tem analogia perfeita com o verbo *incanto* (*in*, "contra" + *canto*) e com o substantivo cognato *incantamentum*.

Assim sendo, o caráter dos versos dos Epodos horacianos é extremamente agressivo e também moralista. Ao que é possível conjecturar, os epodos eram poemas de ocasião, escritos para serem cantados oralmente em teatros (SILVA, 2013). Dessa maneira, esses poemas não apenas falam sobre encantamentos mágicos, como a força dos versos cantados visava encantar e amaldiçoar, no sentido poético.

A primeira aparição das práticas mágicas no livro dos Epodos ocorre no Epodo 3. Nesse poema, Horácio faz uma invectiva contra seu amigo Mecenas que o fez comer alho.[2] Para isso, o poeta irá comparar o alho a um veneno, se referindo à magia como a fabricação de venenos e descrevendo traços da crueldade da feiticeira Medéia. As poções mágicas como armas venenosas condiz com o que estava colocado na *Lex Cornelia de sicariis et veneficis*, que pautava o crime de magia em Roma no contexto dos poemas de Horácio.[3] Nessa peça, Canídia, sempre presente em todos poemas horacianos sobre magia, aparece pela primeira vez em meio a uma indignação do poeta sobre quem teria elaborado os pratos com algo que ele comera.

---

[2] Mecenas foi conselheiro do imperador Augusto (27 AEC – 14 EC) e patrono de um círculo de poetas entre os quais estavam Horácio e Virgílio. Tais poetas o mencionam em suas obras como amigo e pessoa a quem eram gratos (HARVEY,1998, p. 329).

[3] Em 81 a.C. foi instituída pelo cônsul Lúcio Cornélio Sila a *Lex Cornelia de sicariis et veneficis*, que daí em diante pontuou as ações legais contra a magia. James Rives (2003, p. 318), no entanto, acredita que essa lei não foi uma criação de Sila, mas uma reorganização simplificada de leis já existentes sobre questões de assassinatos. Sila teria, na análise de Rives, incluído na lei a punição contra o uso de substâncias com o poder de afetar outrem negativamente (*venena mala*). A *Lex Cornelia de sicariis et veneficis* não condenava a magia como tal, mas os crimes atentatórios contra a vida dos cidadãos, emparelhando a magia ao envenenamento. Neste sentido, como vemos, essa lei punia os fabricantes de venenos. O problema se deu devido ao fato de o termo *veneficium*, que deriva do grego, significar não somente a fabricação de drogas e venenos, mas também magias em geral. A Lei Cornélia especifica que existem poções que possuem propósitos diferentes, como o de curar, para estas também é usado o termo *veneni,* sendo que a lei punia os administradores de *venena mala*. Mais informações sobre o crime de magia e as leis romanas, ver Silva (2019).

Parentis olim siquis inpia manu
senile guttur fregerit,
edit cicutis alium nocentius.
o dura messorum ilia.
quid hoc veneni saevit in praecordiis?
num viperinus his cruor
incoctus herbis me fefellit? an malas
Canidia tractavit dapes?
ut Argonautas praeter omnis candidum
Medea mirata est ducem,
ignota tauris inligaturum iuga
perunxit hoc Iasonem,
hoc delibutis ulta donis paelicem
serpente fugit alite.

Do pai se alguém um dia, com mão impiedosa,
a senil garganta rasgar,
um alho mais nocivo coma que a cicuta!
Ó duro ventre dos ceifeiros!
Que veneno se abrasa nas minhas entranhas?
Será que o sangue de uma víbora,
cozido nestas ervas, me enganou? Ou fez
Canídia pratos tão malignos?
Quando Medéia, mais que aos argonautas todos,
admirou belo condutor,
porque o jugo ele atasse de touros ignoto,
ela, com isto, untou Jasão;
pós punir a rival com dons repletos disso,
na alada serpe ela fugiu.
(Epodo 3, 1-14).[4]

Horácio se remete ao mito de Medéia para demonstrar a maldade que acreditava ser comum às feiticeiras e o perigo que correm os que se

[4] A tradução dos Epodos que estamos usando é de Alexandre Hasegawa (2010).

aproximam delas. O poeta faz referência ao vestido usado por Medéia para matar sua rival Glauce, filha do rei de Corinto, por quem Jasão se apaixona. E, ao final, o poeta deseja que Mecenas não tenha sucesso ao desejar uma dessas mulheres, pois elas são de um enorme e perigoso poder.

> *nec tantus umquam Siderum insedit vapor*
> *siticulosae Apuliae*
> *nec munus umeris efficacis Herculis*
> *inarsit aestuosius.*
> *at siquid umquam tale concupiveris,*
> *iocose Maecenas, precor,*
> *manum puella savio opponat tuo,*
> *extrema et in sponda cubet.*
>
> Nem tamanho calor dos astros algum dia
> pousou sobre a sedenta Apúlia,
> nem mais abrasador presente se inflamou
> nos ombros de Hércules valente.
> Mas se algo assim tu desejares algum dia,
> rogo, Mecenas divertido,
> que a moça ao beijo teu se oponha com a mão
> e do leito se deite à beira.
> (Epodo 3, 15-22).

Apresentada Canídia no Epodo 3, Horácio prepara suas invectivas contra a feiticeira e suas companheiras no Epodo 5, quando o poeta traz a captura e a morte cruel de uma menino (*puer*) pelas mãos de Canídia, Ságana, Véia e Fólia. O ritual tem como finalidade a preparação de um filtro de amor com os órgãos do menino para conquistar Varo, o amado de Canídia. O ambiente criado por Horácio aqui é de grande importância literária para evocar os medos de raptos e assassinatos de crianças que existia no contexto (JOHNSON, 2012, p. 29).

Outros autores fizeram alusão ao crime de infanticídio com finalidades mágicas, o que era uma crença popular no período. Da mesma forma, acreditava-se que as mulheres grávidas eram sacrificadas para tirar delas o feto. Cícero (*Contra Vatínio*) menciona as entranhas de crianças sendo usadas em ritos mágicos. O poeta Ovídio (*Fastos*, VI, 131-168), contemporâneo de Horácio, conta que as estrigas (*strix*), pássaros por nascimento ou velhas transformadas em aves por encantamento (*carmen*), roubavam crianças de noite para se alimentar de suas entranhas. Escrevendo algumas décadas após Ovídio, no século I EC, Petrônio (*Satyricon*, LXIII) narra, por meio do personagem Trimalquião, a história de estrigas que teriam devorado as vísceras de um jovem menino em seu velório.

Associadas a essas personagens e também ligadas ao rapto e assassinato de crianças e fetos temos personagens feiticeiras da literatura greco-romana, como a própria Medeia, que mata seus filhos na tragédia de Eurípides e a feiticeira Ericto na *Farsália* (VI, 558-559) de Lucano, além da prática do Epodo 5, em análise.

Temos ainda o epitáfio do túmulo de uma criança escravizada chamada Iucundo, cuja inscrição diz que o menino foi sequestrado e morto pelas mãos de uma feiticeira (*saga manus*). Segundo a inscrição, temos:

> *IUCUNDUS LIVIAE DRUSI CAESARIS / F(ILIUS) GRYP{H}I ET VITALIS / IN QUARTUM SURGENS COMPRENSUS DEPRIMOR ANNUM / CUM POSSEM MATRI DULCIS ET ESSE PATRI / ERIPUIT ME SAGA MANUS CRUDELIS UBIQUE / CUM MANET IN TERRIS ET NOC(U)IT ARTE SUA / VOS VESTROS NATOS CONCUSTODITE PARENTES / N<E=I> DOLOR IN TOTO PECTORE FIX{S}US E<S=A>T*

> Iucundo, escravo de Lívia, esposa de Druso César, filho de Grifos e Vitale. Quando estava perto de completar quatro anos, fui raptado e assassinado, quando eu podia ter sido doce para minha mãe e para meu pai. Fui tirado pela mão de uma feiticeira, sempre cruel enquanto estiver na terra e fizer sua arte noturna. Pais, cuidem de seus filhos, para que não sintam essa dor em seus peitos (CIL, VI, 19747, Roma, dat. 1 a 50 EC. EDCS-ID: EDCS-12101654. Tradução da autora)[5].

A morte de uma criança era assassinato forçosamente premeditado, podendo recair também sobre a *Lex Cornelia de sicariis et veneficis*. No entanto, para além dessas representações, sejam literárias ou epigráficas, não temos conhecimento sobre material ritual que tenha feito uso de sacrifícios de crianças com finalidades mágicas. No entanto, uma passagem do Papiro Mágico Grego 2 (55-62), diz sobre o uso de um menino virgem em uma magia apolínea para conseguir um oráculo. Tal rito, somado à inscrição do túmulo de Iucundo, mostra-nos que a criação literária, portanto, fazia parte de um imaginário comum no contexto do Império Romano sobre a relação das magia e o uso das crianças, que talvez tivesse alguma realidade na prática, mas que fosse, de certa forma, colocado nas representações de forma bastante hiperbólica e voltado às mulheres, como bem fez Horácio no Epodo 5.

O Epodo 5 começa (verso 1 ao 10) e depois termina (verso 83 ao 102) com falas do menino e sua maldição às feiticeiras. Segundo François Pachaud (1980, p. 95), o poema é composto basicamente de duas partes que misturam dois tons distintos: uma que é a crueldade apresentada contra a criança e a indignação contra o crime e a outra que é a descrição minuciosa do ritual que causa a zombaria por parte do poeta e tem como

---

[5] O texto em latim dessa inscrição pode ser encontrado no banco de dados epigráficos EPIGRAPHIK-DATENBANK CLAUSS / SLABY EDCS. Disponível em: https://db.edcs.eu/epigr/epi_ergebnis.php. Acesso em: 08/04/2023.

efeito causar o riso. Portanto, trágico e cômico se misturam no mesmo poema. Concordamos com os efeitos esperados ao longo dos versos, mas preferimos dividir o poema em quatro partes não conforme o tom dos versos, que se misturam, mas conforme os temas que aparecem ao longo do poema: 1: As queixas iniciais da criança (verso 1 ao 10); 2: Os preparativos das feiticeiras (verso 11 ao 46); 3: A cólera e rancor de Canídia (verso 47 ao 82) e 4: As maldições da criança (verso 83-102).

Na primeira parte, a criança atemorizada espera pela morte rogando aos deuses e a Jove[6] e mencionando Lucina[7].

> *At o deorum quidquid in caelo regit*
> *terras et humanum genus,*
> *quid iste fert tumultus aut quid omnium*
> *voltus in unum me truces?*
> *per liberos te, si vocata partubus*
> *Lucina veris adfuit,*
> *per hoc inane purpurae decus precor,*
> *per inprobaturum haec Iovem,*
> *quid ut noverca me intueris aut uti*
> *petita ferro belua?'*
> *ut haec trementi questus ore constitit*
>
> Ah, todo deus, qualquer, que no céu tudo rege,
> o universo e o gênero humano,
> este tumulto o que anuncia? Ou por que os rostos
> cruéis de todos só em mim?
> Rogo-te por teus filhos, se em partos reais
> te assistiu Lucina invocada;
> por este ornato inútil de púrpura rogo-te;

---

[6] Refere-se a Júpiter (*Jovis Pater*), onde *Jovis* era uma palavra cognata de *Dies*, que significava o céu brilhante (HARVEY, 1998, p. 297).

[7] Um dos epítetos para a deusa Juno, divindade feminina equivalente a Júpiter. Lucina era identificada como protetora do parto, "aquela que traz à luz" (HARVEY, 1998, p. 297).

> por Jove que isto increpará:
> por que me olhas assim, como madrasta ou como
> besta ferida por um ferro?
> (Epodo 5, 1-5).

Na sequência, a feiticeira Canídia aparece com os cabelos soltos em desordem e com pequenas serpentes. De acordo com Anne-Marie Tupet (1976, p. 288), a ideia de trazer serpentes nos cabelos está associada a certas divindades infernais, como Hécate e as Fúrias. Tal representação era comum entre os poetas e artistas da Antiguidade que se referiam sempre a personagens mitológicos.

Após a súplica da criança, Horácio descreve as operações. As feiticeiras despem o menino e começam a preparar os ingredientes do ritual de holocausto com fogo cólquido, referindo-se à Cólquida, a terra de Medéia. Os ingredientes são mencionados com muita precisão: ramos de ciprestes e de figueiras retirados de túmulos, ovo untado com sangue de sapo, ervas trazidas de Iolco e da Ibéria, pena de pássaros noturno e ossos da boca de uma cadela. Mais uma vez, o poeta relaciona o poder das ervas e, consequentemente, a magia, com a produção de venenos, tal como a crença e o crime no período. Além disso, de forma também criminal, ao buscar elementos para o ritual nos cemitérios, as feiticeiras estariam de alguma forma infringindo os costumes ancestrais de respeito aos mortos que resultaram nas leis de Augusto que contemplavam a violação de sepulturas como crime. O cemitério era o local dos antepassados, as sepulturas pertenciam aos mortos e por isso eram consideradas também sagradas (*res religiosae*).

> *ut haec trementi questus ore constitit*
> *insignibus raptis puer,*
> *impube corpus, quale posset inpia*

mollire Thracum pectora:
Canidia, brevibus illigata viperis
crinis et incomptum caput,
iubet sepulcris caprificos erutas,
iubet cupressos funebris
et uncta turpis ova ranae Sanguine
plumamque nocturnae strigis
herbasque, quas Iolcos atque Hiberia
mittit venenorum ferax,
et ossa ab ore rapta ieiunae canis
flammis aduri Colchicis.

Quando o menino, corpo impúbere, depois
de assim queixar-se com voz trêmula,
roubadas as insígnias, parou – corpo tal
peito ímpio abrandar de Trácios
pod'ria –, Canídia, de cabeça desgrenhada
e de cabelos enlaçados
com curtas víboras, ordena que se queimem,
em fogo cólquico, figueiras
tiradas de sepulcros, ordena queimar
cipreste fúnebre, e ovo untado
com sangue de asqueroso sapo, e de noturno
pássaro a pena, e ervas de Iolco
e Ibéria, fértil em venenos, e arrancados
ossos da boca da cadela.
(Epodo 5, 11-23).

Horácio sublinha o temor da criança, deixando claro sua pouca idade com a expressão corpo impúbere (*impube corpus*) e também mostra que se trata de uma criança livre, não um escravo, a partir da ideia de que as feiticeiras haviam roubado suas insígnias (*insignibus raptis puer*), demonstrando o medo das elites nas feiticeiras.

Como vemos, os cães também estão presentes no poema como elemento da magia, eles são companheiros de Hécate e vagam atrás dessa divindade pela noite.[8] De acordo com E. Burris (1935, apud TUPET, 1976, p. 311), cães estariam associados às feiticeiras por ambos vagarem pelos mesmos caminhos na noite, sendo esta representação recorrente na literatura latina. Os ossos da cadela jovem poderiam, simbolicamente, ter a propriedade de inspirar um desejo feroz na magia amorosa (TUPET, 1976, p. 312).

Nos próximos versos, a segunda feiticeira, Ságana, aparece em um ritual de consagração do local. Ela borrifa água do Lago Averno pela casa.[9] Ságana demonstra estar em um estado de agitação, ela corre pela casa com os cabelos arrepiados e sem remorso de praticar um ato tão cruel. Depois disso, temos a entrada da terceira delas, Véia, que corre desesperadamente, cava o solo e arruma a cova onde a criança será enterrada apenas com a cabeça para fora para morrer de fome. Nesta mesma passagem, Horácio descreve o local onde estão as feiticeiras: uma casa.

Por fim, aparece Fólia, a última feiticeira, uma mulher já famosa pelos seus encantamentos. Segundo o poeta, Folia faz descer a lua do céu. A lua, símbolo da noite, está presente nas representações de rituais mágicos, propícia aos mistérios e ao secreto, é a noite, que por sua

---

[8] Hécate (Ἑκάτη ou Ἑκάτα) é uma deusa da religiosidade greco-romana. Hécate aparece nos textos, em objetos da cultura material e na arte antiga, possuindo aspectos muito complexos quanto às suas formas e associações. No século V AEC, Hécate se ligou às práticas de magia, aspecto que teve grande desenvolvimento em torno de seu mito nas épocas helenística e romana. Durante o período romano, seu culto se estendeu por todo Mediterrâneo, onde a deusa ganhou diversos poderes, tornando-se cada vez mais associada à magia, como atestam diversos textos mágicos que evocam seu nome conforme seus diferentes atributos e personalidades (SILVA; FIGUEIREDO, 2020, p. 238-241).

[9] Averno era um lago perto de Cumas e Nápoles. Virgílio (*Eneida*, VI) conta que o herói Enéias desceu ao mundo dos mortos por ele. O termo Averno podia ser usado como sinônimo do próprio mundo inferior (HARVEY, 1998, p. 78).

obscuridade, favorece as obras infames e o crime. É neste momento que as feiticeiras praticam seus rituais tendo sempre a lua como fundo do cenário dos poemas, como na Sátira 1, 8, de Horácio.

at expedita Sagana, per totam domum
spargens Avernalis aquas,
horret capillis ut marinus asperis
echinus aut Laurens aper.
abacta nulla Veia conscientia
ligonibus duris humum
exhauriebat, ingemens laboribus,
quo posset infossus puer
longo die bis terque mutatae dapis
inemori spectaculo,
cum promineret ore, quantum exstant aqua
suspensa mento corpora;
exsucta uti medulla et aridum iecur
amoris esset poculum,
interminato cum semel fixae cibo
intabuissent pupulae.
non defuisse masculae libidinis
Ariminensem Foliam
et otiosa credidit Neapolis
et omne vicinum oppidum,
quae sidera excantata voce Thessala
lunamque caelo deripit.

E, pronta a agir, Sagana pela casa toda
espargindo águas avernais,
eriça os ásperos cabelos qual do mar
ouriço ou porco, a correr, bravo.
De toda consciência desprovida, Véia
a terra com duro enxadão
escavava, gemendo pelos seus esforços,
porque o menino, soterrado,

> morrer pudesse à vista do festim, trocado
> em longo dia duas e três vezes,
> ao se elevar co'a fronte, quanto emerge um corpo
> suspenso em água com o queixo;
> a fim de que, cortada, a medula e o mirrado
> fígado fossem filtro erótico,
> quando as pupilas uma vez, em interdita
> refeição fixas, definhassem.
> Tanto a tranqüila Nápoles como as cidades
> todas vizinhas reputaram
> não ter faltado Fólia, habitante de Arímino,
> mulher de máscula lascívia,
> que, em sua fala téssala, os enfeitiçados
> astros do céu arranca, e a lua.
> (Epodo 5, 25-46).

Nos versos acima, vemos que as feiticeiras usarão o fígado e a medula do menino para o poderoso filtro de amor. Sem dúvida o poder do filtro estava no fato de ter sido obtido ao preço de uma vida humana. Mais força ainda terá o filtro por ser feito a partir de uma criança que morreu de morte lenta, pois ela morrerá de fome.

As feiticeiras se encontram em um grande estado de agitação. Segundo Tupet (1976, 293), as feiticeiras da Antiguidade conheciam as propriedades de drogas tóxicas de origem vegetal, o uso dessas drogas poderia ser a causa de estados de transe e movimentação rápida durante os rituais. Dessa maneira, tal representação mais do que uma fantasia do poeta poderia reproduzir uma realidade da feitiçaria antiga. Também na Écloga 8, de Virgílio, pode ser notado este estado de agitação da feiticeira. Tupet (1976, 301) acrescenta que esse é um gesto ritual comum, praticado pelas bacantes, por exemplo, que usavam vinho para

entrar em êxtase. As drogas, o haxixe em especial, eram absorvidas como poções, fumo ou unguentos.

Outro elemento interessante das feiticeiras literárias que Horácio utiliza em suas personagens é seu estado animalesco. Nos versos acima, o poeta compara Ságana a um porco (ou javali) selvagem (*aper*) em fuga.

Então Canídia volta à cena nervosa e roendo as unhas, é ela que evoca os deuses do ritual, suas ordens nos mostram uma divisão hierárquica entre as feiticeiras, pois Ságana, Véia e Fólia aparecem apenas como suas ajudantes. Com exceção da Sátira I, 8, onde Ságana também aparece, nos demais poemas de Horácio só aparece Canídia, o que prova a relação de superioridade da personagem. Hasegawa (2010, p. 100) percebe Canídia como a maior inimiga do poeta e se admira por ela aparecer nos Epodos e nas Sátiras e nunca nas Epístolas e Odes de Horácio. Para nós, é possível que as feiticeiras só apareçam nos livros das Sátiras e nos Epodos justamente pelo caráter invectivo desses gêneros, o que não ocorre nas Epístolas e nas Odes. Estamos considerando, dessa forma, o forte valor da crítica às práticas mágicas nos versos de Horácio.

Canídia deixa claro a intenção do feitiço: trazer seu amado Varo de volta. Ao que parece no poema, um feitiço anterior com esse fim fora feito e não deu certo, é preciso, então, fazer um ainda mais forte. A feiticeira mostra seu grande amor e seu sofrimento por não ter Varo e descreve os poderes que terá seu sortilégio.

> *hic inresectum saeva dente livido*
> *Canidia rodens pollicem*
> *quid dixit aut quid tacuit? 'o rebus meis*
> *non infideles arbitrae,*
> *Nox et Diana, quae silentium regis,*

arcana cum fiunt sacra,
nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos
iram atque numen vertite.
formidulosis cum latent silvis ferae
dulci sopore languidae,
senem, quod omnes rideant, adulterum
latrent Suburanae canes
nardo perunctum, quale non perfectius
meae laborarint manus.
quid accidit? cur dira barbarae minus
venena Medeae valent,
quibus Superbam fugit ulta paelicem,
magni Creontis filiam,
cum palla, tabo munus imbutum, novam
incendio nuptam abstulit?
atqui nec herba nec latens in asperis
radix fefellit me locis.
indormit unctis omnium cubilibus
oblivione paelicum?
a, a, solutus ambulat veneficae
scientioris carmine.
non usitatis, Vare, potionibus,
o multa fleturum caput,
ad me recurres nec vocata mens tua
Marsis redibit vocibus.
maius parabo, maius infundam tibi
fastidienti poculum
priusque caelum Sidet inferius mari
tellure porrecta super
quam non amore sic meo flagres uti
bitumen atris ignibus.'

Aqui, com dente lívido, cruel Canídia
roendo não cortado dedo,
que disse ou que calou? "Oh, testemunhas não

infiéis às minhas ações,
Noite e Diana, que governas o silêncio,
quando se dão arcanos sacros,
agora, agora vinde, agora voltai vossa
ira e poder contra hostis casas.
Enquanto as feras, lassas por doce torpor,
se escondem em terríveis bosques,
suburanas cadelas ladrem para adúltero
velho de modo a rirem dele,
por nardo perfumado, qual não poderiam
ter feito minhas mãos melhor.
Que ocorre? Por que menos podem os venenos
diros da bárbara Medéia,
com que fugiu, depois de punir a soberba
rival, do grão Creonte filha,
quando o manto, banhado o dom em pus, co'incêndio
a recém-casada matou?
Porém, não me escaparam nem raiz, que em ásperos
locais se oculta, nem as ervas:
obliterado das amantes suas todas,
dorme ele em tálamos untados.
Ah, ah, livre caminha pelo encantamento
de uma mais hábil feiticeira!
Varo, ó cabeça que vai muito deplorar,
pelas poções inusitadas
vais correr para mim; tua mente, nem por vozes
marsas chamada, vais voltar:
farei mais forte filtro; em ti que me desdenhas
filtro mais forte infundirei,
e o céu vai se assentar mais abaixo que o mar,
e a terra colocada acima,
antes que tu por meu amor não queimes como
por atros fogos o bitume."
(Epodo 5, 47-82).

Nos versos acima, Horácio cita os padroeiros das feiticeiras: a Noite e Diana, essa última em sua qualidade de Hécate romana (BAIN, 1986, p. 126).[10] O poeta traz à cena os cães do bairro pobre de Subura que latem ao ver Varo voltando. E Varo é mostrado como um velho adúltero passível de riso. Como é sabido, Subura era um grande e populoso bairro de Roma que ia das encostas dos montes Quirinal e Viminal até os cumes das Esquílias, ao norte do Fórum. O bairro de Subura é mencionado em fontes latinas como um distrito de reputação duvidosa por seus prostíbulos, depravações e perigos (SALLES, 1987, p. 159). No final da República, as ruas do Subura eram cheias de tipos considerados marginais, escravizados que haviam fugido, malfeitores de diferentes tipos e comerciantes pobres, sapateiros, cabeleireiros, tecelões, etc. (ROBERT, 1995, p. 47). Assim, se Varo está lá todo perfumado tarde da noite, ele está em busca de aventuras amorosas. Os cães latem para ele enquanto está na porta de casas de má reputação e, por conta disso, Canídia está com raiva e expressa vingança dizendo que ele será ridicularizado (BAIN, 1986, p. 129). Sendo assim, Varo está solto e Canídia busca quebrar um feitiço que o tenha levado para longe dela com outro ainda mais poderoso.

Com a menção ao Subura e ao amado de Canídia andando pelo bairro, podemos ainda perceber uma visão aristocrática negativa dos lugares de moradias populares. Ainda que a situação do bairro de Subura fosse mais complexa, abrigando também casas aristocráticas (COURRIER, 2021), para nós, nessa representação aristocrática desdenhosa do lugar e dos populares se cruza o crime de magia no Epodo 5.

[10] Diana foi uma deusa associada aos plebeus e escravizados e identificada à grega Ártemis. Originalmente, é possível que Diana fosse um espírito ligado aos bosques, à natureza e aos camponeses. Possuía também uma associação com Hécate, recebendo, à semelhança dessa deusa, o epíteto de *Trivia* nas encruzilhadas (HARVEY, 1998, p. 163).

A ambientação do Epodo 5, assim como a Sátira 1, 8 de Horácio, foi analisada por Marguerite Johnson (2012). Em consonância com o campo florescente da interdisciplinaridade na crítica literária, incluindo as teorias culturais e sociológicas referente aos estudos da paisagem, a pesquisadora mostra como os ambientes dos dois poemas de Horácio sobre feiticeiras incitam o medo, evocando os efeitos inquietantes da noite e as tensões associados à morte e ao sepultamento. Os locais escolhidos como cenário não são de maneira alguma neutros: no Epodo 5 temos uma casa não identificada, mas de mau presságio, na Sátira 1, 8 vemos o Jardim de Mecenas, criado em um processo de revitalização urbano de Roma, mas que fora um antigo cemitério de pobres e mantém, por isso, a paisagem condizente ao pesadelo da feitiçaria. Ambos poemas apresentam paisagens que são entidades físicas, mas também construções mentais (JOHNSON, 2012).

Além disso, para Johnson (2012, p. 13), as personagens bruxas de Horácio são exageradas, mas exemplificam figuras inspiradas em histórias contadas, lendas urbanas e contos folclóricos que incorporavam as ansiedades e o medo genuíno da época, em especial o medo das mulheres idosas com poderes secretos. As bruxas horacianas, assim, são um componente vital para compreender elementos do medo no período, uma vez que o ambiente literário dos poemas constitui modos de compreender a emoção romana, funcionando também como “personagem”.

Por fim, a última parte do Epodo 5 se caracteriza pela maldição que a criança roga às feiticeiras, vendo que já não há mais como evitar sua morte o menino as amaldiçoa dizendo que não as deixará dormir e que elas serão apedrejadas pela plebe que lhe vingará.

sub haec puer iam non, ut ante, mollibus
lenire verbis inpias,
sed dubius unde rumperet silentium,
misit Thyesteas preces:
'venena maga non fas nefasque, non valent
convertere humanam vicem.
diris agam vos: dira detestatio
nulla expiatur victima.
quin, ubi perire iussus exspiravero,
nocturnus occurram Furor
petamque voltus umbra curvis unguibus,
quae vis deorum est Manium,
et inquietis adsidens praecordiis
pavore somnos auferam.
vos turba vicatim hinc et hinc saxis petens
contundet obscaenas anus;
post insepulta membra different lupi
et Esquilinae alites
neque hoc parentes, heu mihi superstites,
effugerit spectaculum.'

Assim já não calmava o menino, como antes,
com palavras brandas as ímpias,
mas incerto de como o silêncio romper,
lançou as pragas de Tiestes:
"veneno mescla o fás e o nefas; não conseguem
mudar humana punição.
A vós vou perseguir com diras; não há vítima
que aplaque dira maldição.
E condenado à morte, após ter expirado,
vou retornar, Furor noturno,
e, sombra, os rostos vou ferir com curvas unhas
(dos deuses Manes tal a força)
e assediando vossos corações sem paz
por medo o sono vou roubar.

> Rua em rua, a ferir-vos à pedrada, a turba
> vai abater as torpes velhas;
> depois vão espalhar os membros insepultos
> esquilinas aves e lobos,
> nem aos meus pais, que vão viver, ai!, mais do que eu,
> vai escapar este espetáculo".
> (Epodo 5, 83-102).

Com a magia erótica do Epodo 5, Horácio cria uma imagem totalmente estereotipada dessa prática, remetendo-a exclusivamente ao universo feminino, cruel e criminoso, fruto do desejo amoroso desenfreado próprio das mulheres. É preciso considerar que as praticantes de magia da literatura latina são muito mais negativas e horrendas do que as gregas, essas descritas como jovens, bonitas e sedutoras. Neste sentido, Horácio, com Canídia e suas companheiras, pode ser considerado precursor na criação de um novo modelo de mulher praticante de magia que será, a partir de então, comum em Roma, o da mulher velha, feia, pobre e suja. Embora tenhamos, depois de Horácio, exemplos que fujam desse padrão, como a rica Panfília de Apuleio (*O asno de ouro*), o perfil da praticante de magia idosa seguirá influenciando no desenvolvimento de um imaginário que acabou ultrapassando as fronteiras do antigo Império Romano.

No Epodo 5, o aspecto horrendo e medíocre das feiticeiras fica claro, embora a idade das mesmas seja mais fácil de ser percebida na Sátira I, 8, quando Canídia perde os dentes. O fato de os dentes de Canídia caírem pode nos indicar o uso de uma dentadura, se referindo à personagem como uma mulher velha (TUPET, 1976, 290). Além disso, o nome de Canídia poderia vir de *canis* (cão, cadela). Ou, talvez, do termo *canus*, branco, acrescentado ao sufixo *idius/idia*, dando a ideia de ser uma mulher de cabelos brancos, já envelhecida, no sentido figurado

(TUPET, 1976, 296). As praticantes de magia são mulheres idosas na poesia horaciana. No entanto, os rituais de magia erótica atestados nos documentos da cultura material que chegaram para nós, demonstram que a questão de gênero no que tangia à prática mágica era muito mais complexa do que a literatura romana demonstrava.

Um número extenso de *defixiones*, placas geralmente de chumbo com imprecações mágicas (*tabellae defixionum*), foi encontrado nas regiões do Império Romano. Grande parte desse material tem o desejo erótico como sua principal motivação em feitiços muitas vezes projetados para atrair ou controlar um amante em potencial sem seu conhecimento ou consentimento. A maioria dessas placas mágicas apelava para uma espécie de sofrimento físico e mental da/do amada/o, expressando o desejo do/a praticante em ter outra pessoa sob seu poder. Outro elemento que chama atenção dos pesquisadores é que grande parte das *defixiones* eróticas mostram homens buscando o controle de mulheres, mais do que o contrário. Para se ter uma ideia desse elemento, basta vermos que "das 301 tábuas mágicas catalogadas por Audollent em seu *corpus*, apresentadas segundo a província do Império Romano em que foram encontradas, somente 57 estão vinculadas com mulheres, das quais somente 28 relacionam os conceitos de mulher e práticas amorosas" (TEJA REGLERO, 2014, p. 54).[11]

Diante dessa informação em relação ao gênero de quem realizava a magia das *defixiones*, podemos ver que as mulheres não apenas não eram as únicas praticantes de magia em Roma, como é possível que não

[11] As primeiras coletâneas de *defixiones* foram organizadas por Richard Wünsch, em 1897, denominada *Defixionum Tabellae Atticae* (DTA) e por Auguste Audollent, em 1904, denominada *Defixionum Tabellae* (DT). Em 1985, David R. Jordan publicou *A survey of greek defixiones not included in the special corpora*. Atualmente, o banco de dados mais completo disponível é o TheDefix (*Thesaurum Defixionum*), que inclui mais de 1.700 achados.

fossem as principais agentes desses ritos proibidos, realidade bem diferente da mostrada pela literatura latina que tem um grande exemplo em poemas como o Epodo 5 de Horácio.

Uma última discussão que fica de tudo isso é: acreditava Horácio na magia? Embora o poder de Canídia possa ser questionado em alguns versos horacianos, C. E. Manning (1970) argumenta que, com base nos detalhes minuciosos das práticas de feitiçaria nos Epodos 5 e 17 e nas referências esparsas ao longo da obra de Horácio, o poeta teria tido contato diretamente com rituais de feitiçaria e os teria levado a sério como uma preocupação legítima do mal. Além disso, a hostilidade romana em relação à magia no período de Horácio foi tão intensa, que a discussões sobre os ritos mágicos em si e o quanto os poetas conheciam deles, mesmo estereotipando suas representações, não devem ser desconsideradas.

Assim sendo, corroborando tais percepções e percebendo as preocupações do contexto em que Horácio estava escrevendo com a moralização da sociedade por Augusto, acreditamos que a hostilidade contra a magia na poesia horaciana não seja apenas um tema poético, mas uma crença geral do poeta e um desejo sobre o banimento destas práticas, que de tão horrendas só podiam ser algo de mulheres em sua visão.

Por fim, ainda do Livro dos Epodos, Horácio dedica seu Epodo 17, o último do livro, à Canídia, demonstrando a importância que ele dá para essa personagem ao longo de sua obra. Diferentemente dos demais poemas, no Epodo 17, o poeta não descreve nenhum ritual propriamente. Apenas Canídia aparece aqui, o poeta se redime perante ela (verso 1 ao 52) e lhe deixa falar (verso 53 ao 81) à maneira de um jogo de persuasão. Mas mesmo pedindo que Canídia o liberte de suas magias, ao final do livro dos Epodos, quem vence é Canídia, que nega atender às súplicas do poeta, lhe desejando ainda uma morte com muito sofrimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditando ou não no poder real dessas mulheres, Horácio constrói as primeiras feiticeiras romanas literárias que são, além de muito más e transgressoras socialmente, horrendas fisicamente. Tendo noção ou não de que muitos homens também praticavam magia erótica em Roma e pelo Império, nosso poeta contribui, definitivamente, para a criação de um imaginário em torno da crença de feiticeiras que roubavam crianças a fim de realizar suas magias. Tal imaginário, na longuíssima duração, se reproduziu por meio de obras literárias, casos reais de acusações e pela arte em geral. Como exemplo, no campo da pintura, podemos citar a obra *El conjuro* (1797-1798), de Francisco de Goya, onde um menino é aterrorizado por cinco bruxas macabras que também carregam uma cesta cheia de bebês para seus rituais, tal qual o imaginário sobre o rapto de crianças presente no Epodo 5.

Um exemplo mais recente da relação das bruxas com o sequestro de crianças, bastante chocante e bem próximo de nós brasileiros no tempo e no espaço está no chamado caso das bruxas de Guaratuba, divulgado em diferentes mídias, resultando em um Podcast de 2018 (Projeto Humanos: Caso Evandro), em uma série de 2021 da Globoplay (Caso Evandro) e nos livros *Malleus: relatos de tortura, injustiça e erro judiciário* (2021) e *O Caso Evandro: Sete acusados, duas polícias, o corpo e uma trama diabólica* (2021). O caso tratou-se da acusação de sete pessoas pelo brutal assassinato de uma criança, em 1992, tendo duas mulheres, as chamadas bruxas de Guaratuba, como principais mandantes e acusadas pelo crime. Após sentenciados e presos por anos, em um processo que envolveu a opinião pública em torno da bruxaria e o

preconceito contra religiosidades de matriz africana, foi descoberto que os acusados confessaram sob tortura.

O processo das chamadas bruxas de Guaratuba é o mais longo júri da história da justiça brasileira. Em janeiro de 2022, as duas mulheres condenadas receberam, por parte do estado do Paraná, um pedido de desculpas pelas torturas e erros processuais. Esse caso atesta como ainda permanecem vivas antigas crenças de bruxas assassinando crianças a fim de realizar seus rituais, já presentes na literatura de Horácio.

Servindo aos seus ideais da época, Horácio conseguiu, portanto, reproduzir no Epodo 5 e até construir um novo estereótipo de gênero que permanece vivo séculos após sua escrita, mostrando-nos personagens feiticeiras que atentam contra a integridade física, no caso do menino sequestrado, e mental, no caso do amado de Canídia a quem a poção é dirigida. Além disso, suas feiticeiras atentam contra a procriação, papel comumente atribuído às mulheres da aristocracia romana, denominadas como matronas a fim de remeter à função biológica. É interessante perceber, inclusive, que a criança colocada na cena por Horácio clama por Lucina, divindade ligada ao nascimento.

Finalmente, cumpre perceber como o Epodo 5 é fundamental para a reflexão sobre as construções do feminino pelos homens de elite como Horácio e como a história das práticas de feitiçaria não pode ser analisada de forma dissociada dos estudos de gênero.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

CICERON. *Discours.* Pour Sestius. Contre Vatinius. Vol.14. Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM VI (INSCRIPTIONES URBIS ROMAE LATINAE). Ed. by G. Henzen; I. B. De Rossi; E. Bormann; C. Huelsen; M. Bang et al. Berlin. 1876-2000. Disponível em: http://db.edcs.eu/epigr/epikl.php?s_sprache=en. Acesso em: 08/04/2023.

FALO NO JARDIM. Priapeia Grega, Priapeia Latina. Tradução do grego e do Latim, Ensaios introdutórios, notas e Iconografia de João Angelo Oliva Neto. Campinas/Cotia: Editora da Unicamp/Ateliê Editorial, 2006.

HORACE. *Satires, Epistles, Ars Poetica*. With an english translation by h. Rushton Fairclough. Cambridge/London: Harvard University Press/William Heinemann, 1942.

HORACE. *Odes and Epodes*. Edited and Translated by Niall Rudd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

OVÍDIO. *Remédios para o amor*. Tradução, introdução e notas de Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução de Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. *Fastos.* Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

TEXTOS DE MAGIA EN PAPIROS GRIEGOS. Introducción, Traducción y notas de José Luis Calvo Martinez y M. Dolores Sanchez Romero. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

VIRGÍLIO. *Eneida.* Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília/São Paulo: Editora da Universidade de Brasília/A Montanha, 1983.

VIRGILIO. *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice Virgiliano.* Traducciones, introducciones y notas de Tomás de la Ascensión Recio e García Arturo Soler Ruiz. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

BIBLIOGRAFIA

ABAGGE, C. C. *Malleus: relatos de tortura, injustiça e erro judiciário*. Curitiba: Brazil Publishing, 2021.

BAIN, D. "Waiting for Varus?" (Horace, Epodes, 5, 49-72). *Latomus*, T. 45, Fasc. 1 janvier-mars 1986, p. 125-131.

COURRIER, C. As favelas da Roma antiga: as palavras e as coisas. Tradução de Julio César Magalhães de Oliveira. *Subalternos blog,* 2021. Disponível em: https://www.subalternosblog.com/post/as-favelas-da-roma-antiga-as-palavras-e-as-coisas. Acesso em: 22/07/2021.

FRAZÃO, I. Epodos e Sátiras – magia?: o olhar crítico de Horácio e Machado de Assis. *Principia*, n. 18, 2009, p. 62-73.

HASEGAWA, A. P. *Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio*: estudo acompanhado de tradução em verso. Tese de doutorado em Letras Clássicas defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2010.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura Clássica grega e latina*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

JOHNSON, M. Witches in time and space: Satire 1.8, Epode 5 and landscapes of fear. *Hermathena,* n. 192, summer 2012, p. 5-44.

MANNING, C. E. Canidia in the Epodes of Horace. *Mnemosyne,* Fourth Series, vol. 23, fasc. 4, 1970, p. 393-401.

MIZANZUK, I. *O Caso Evandro: Sete acusados, duas polícias, o corpo e uma trama diabólica*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

PASCHOUD, F. Horace, Epode 5: que signifie l'imprecation de Canidia? *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, vol. 4, 1980, p. 93-109.

PAULE, M. T. *Canidia, Rome's First Witch*. London/New York: Bloomsbury Publishing, 2017.

PINTON, B. R. L. *Remedivm amoris mvlier invenit*: o papel da meretrix e a magia nas Declamationes maiores atribuídas a Quintiliano. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, 2020.

RIVES, J. B. Magic in Roman Law: the reconstruction of a crime. *Classical Antiquity*, 22, 2, 2003, p. 313-339.

ROBERT. J-N. *Os prazeres em Roma.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SALLES, C. *Nos submundos da Antiguidade*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SILVA, C. F. P. Há riso no Epodo de Horácio? IV Jornada de Estudos Clássicos da UFES, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/3641175/H%C3%A1_riso_no_epodo_de_Hor%C3%A1ci. Acesso em: 24/01/2023.

SILVA, S. C. O crime de magia no Principado Romano: considerações sobre crenças, leis e acusações de práticas mágicas. In: SILVA, G. V.; SILVA, E. C. M.; SILVA, R. A. (Orgs.). *O Império Romano e sua diversidade religiosa*. Vitória: EDUFES, 2019, p. 93-115.

SILVA, S. C.; FIGUEIREDO, D. Hécate. In: LANGER, J. (Org.). *Dicionário de História das Religiões na Antiguidade e Medievo*. Petrópolis: Vozes, 2020, p. 238-241.

TEJA REGLERO, N. Mujer y magia en el mundo romano occidental: la imagen femenina en las *tabellae defixionum* eróticas. *Revista Historia Autónoma*, 4, 2014, p. 47-62.

TUPET, Anne-Marie. *La magie dans la poésie* latine. Des origines à la fin du règne d'Auguste. Vol. 01. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

11

A REPRESENTAÇÃO DE HELENA DE TROIA NAS *HEROIDES* DE OVÍDIO

Letícia Schneider Ferreira

INTRODUÇÃO

Helena de Troia é uma personagem enigmática e fascinante que vem induzindo ao longo dos séculos as mais diversas interpretações sobre sua responsabilidade em um dos eventos mais cantados ao longo da História: a Guerra de Troia. Imortalizado nos poemas homéricos *Ilíada* e *Odisseia*, o conflito entre gregos e troianos marca o imaginário e a constituição da literatura ocidental, sendo narrativas que auxiliam na conformação de olhares sobre valores como coragem, heroísmo e honra. A guerra que ceifou a vida de vários heróis como Aquiles, Heitor e tantos outros, e cuja historicidade não é comprovada de modo incontestável, teria como pivô a rainha espartana, a qual teria sido raptada por Páris, ou, ao contrário, seguido de bom grado o amante, dominada por uma paixão incontrolável.

Muitos são os escritores que se debruçaram sobre esta questão, tanto gregos quanto romanos, procurando delinear as explicações para o evento bélico que teria durado dez anos até a total destruição de Ílion. Esta reflexão perpassa pela discussão sobre Helena, figura fundamental para a narrativa, permitindo que se vislumbre as concepções de gênero as quais orientam a argumentação de diferentes autores. Helena apresenta-se como o ícone da feminilidade: beleza física excessiva, a qual ninguém fica indiferente, a rainha espartana é muitas vezes

vinculada à fragilidade da mulher que não pode resistir aos chamados de seu próprio corpo ou aos desejos daqueles que lhe são superiores, sejam homens ou imortais; por outro lado, Helena também é retratada, em alguns textos, como fútil e interesseira e mais que a paixão pelo príncipe, sua preocupação estaria voltada às riquezas existentes em terras dárdanas.

O presente texto tem por finalidade debater a imagem de Helena na obra *Heroides* de Públio Ovídio Naso (43 a.C. a 17 d.C.), poeta romano de extrema versatilidade e que se dedicou a escrever sobre o amor e os jogos de sedução. As *Heroides* consistem em um conjunto de epístolas, as quais possuem como eu lírico personagens míticas femininas. Estas mulheres lendárias, como Medeia, Ariadne, Dido, entre outras, apresentam sua versão sobre as narrativas em que estão envolvidas, possibilitando observar de que modo o feminino está presente nestes discursos. A carta em análise será a missiva XVII, que tem Helena como narradora, e que consistiria em uma resposta ao príncipe troiano, Páris, autor da epístola XVI. Entretanto, antes de realizar uma análise mais acurada sobre a missiva, é necessário pontuar algumas observações sobre a temática de gênero, arcabouço teórico que sustenta a presente reflexão, bem como identificar como Helena vem sendo apresentada ao longo do tempo por diferentes autores. Por fim, nos dedicaremos a ressaltar os elementos do feminino presentes na carta XVII, avaliando quais os argumentos são mobilizados pela rainha espartana em relação a seu posicionamento frente ao assédio de Páris. Deste modo, delinear a figura Helena possibilita que possamos esmiuçar elementos que caracterizam o feminino no contexto de produção da obra em análise.

FEMININO, HISTÓRIA E LITERATURA: BREVES REFLEXÕES

A feminilidade tem história: ao contrário do que por muito tempo se supôs, a perspectiva do que constitui uma mulher constrói-se de modo diverso em cada temporalidade e cultura. Determinados atributos vão sendo gradualmente vinculados às mulheres ou aos homens, corpos que passam a ser assim denominados a partir da diferença de sua genitália, revelando uma assimetria de poder entre estes segmentos da sociedade. Assim os discursos passam a naturalizar o que em verdade trata-se de aspectos que se produzem nas relações sociais, e que são, portanto, históricas e contingentes, produzindo significados que acarretam na perpetuação de uma valorização de aspectos associados ao âmbito masculino frente ao feminino. Gênero se mostra como a categoria de análise que auxilia na solução da compreensão destas desigualdades, sendo tal concepção, definida por Joan Scott da seguinte maneira:

> [...] gênero é a organização social da diferença sexual. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres, mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo, incluídos aí os órgãos reprodutivos femininos, determina univocamente como a divisão social será definida. Não podemos ver a diferença sexual a não ser como função de nosso saber sobre o corpo e este saber não é "puro", não pode ser isolado de suas relações numa ampla gama de contextos discursivos (SCOTT, 1994, p. 13).

Assim, a conformação do que é um corpo de mulher é atravessado por uma série de discursos que miram especificidades deste corpo, buscando as diferenças presentes nele e tendo como base central o que passa a ser compreendido como órgãos da sexualidade e da reprodução.

Deste modo, a concepção de gênero permite observar que o modo de olhar para este corpo é por si só uma forma de se posicionar, a escolha por se valer da genitália como chave de significação para compreender o corpo é apenas uma opção entre tantas possíveis. O próprio corpo pode ser, portanto, compreendido como uma construção social e histórica. Goellner explicita que:

> O corpo é produto de uma construção cultural, social e histórica sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos etc. Ou seja, não é algo dado a priori, nem mesmo é universal: é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais e sua linguagem, visto que ele é construído a partir daquilo que dele se diz (GOELLNER, 2015, p. 135).

O corpo feminino, construído de modo relacional ao corpo masculino, já desde o período da Antiguidade é percebido como um corpo inferior, não necessariamente diferenciado do corpo do homem enquanto estrutura, mas como um corpo falho, que não obteve seu total desenvolvimento. Assim, pensadores como Aristóteles refletirão sobre tal diferença e influenciarão de modo decisivo os discursos sobre o corpo da mulher como um substrato débil e passivo, o que indica que o indivíduo feminino, possuindo tantas deficiências físicas não poderia estar apto a funções que exigissem capacidades de resistência corporal e raciocínio lógico, pois as mulheres seriam holisticamente mais débeis. Em relação ao filósofo fundador da escola peripatética, Colling afirma que:

> Segundo Aristóteles, há duas maneiras de definir as características dos corpos femininos: a analogia e a inferioridade relativamente aos corpos

> masculinos. Por um lado, a diferença entre machos e fêmeas é uma relação de correspondência: onde os machos possuem pênis, as fêmeas apresentam um útero [...]. Na História dos Animais, a comparação entre masculino e feminino é realizada salientando-se as suas diferenças e a mulher aparece com o corpo mais débil, mais fraco [...] (COLLING, 2015, p. 60).

Assim, a caracterização do corpo feminino por meio de uma ótica da inferioridade impossibilita determinadas atividades e espaços às mulheres, como o lócus público, ambiente do embate e da troca de ideias, local mais valorizado no período da Antiguidade para a constituição do indivíduo, sobre o qual dissertaremos de modo mais apropriado posteriormente. Apesar de não ser possível homogeneizar a categoria "mulher", dado o fato de que a realidade da mulher nobre é diferenciada da mulher que pertence a categorias consideradas marginalizadas, como camponesas, estrangeiras, escravizadas, além de outros elementos geracionais, da situação de estar ou não casada, ou ser viúva, há questões que perpassam os discursos sobre as mulheres neste momento histórico e que abarcam o feminino enquanto elemento que aglutina esses corpos que possuem vagina e são vistos como não desenvolvidos em sua plenitude.

Além do exposto, é possível refletir que a constituição do feminino como inferior também parte do olhar do masculino como o adequado e universal (IRIGARAY, 2002) e da docilização dos corpos das mulheres por meio de uma série de aparatos discursivos que conformaram espaços e atitudes de feminilidade (FOUCAULT, 1982). Há uma retroalimentação destes processos, permitindo que as narrativas que naturalizam comportamentos e modos de pensar o mundo, apresentando-os como próprios de mulheres ou de homens. Portanto, é importante ressaltar que este contínuo forma-se enquanto homem ou

mulher nunca está esgotado, havendo uma permanente necessidade de resgatar essa afirmação, por meio de uma performance que mobilize aspectos considerados masculinos ou femininos. Tal observação, desenvolvida por Judith Butler, vai ao encontro dessa concepção de gênero como algo em constante modificação, e não uma identidade fixa sem contextualização temporal e cultural. Segundo a autora:

> [...] o gênero não é de modo algum uma identidade estável nem lócus de agência do qual procederiam diferentes atos; ele é, pelo contrário, uma identidade constituída de forma tênue no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos. Além disso, o gênero, ao ser instituído pela estilização do corpo, deve ser entendido como a maneira cotidiana por meio da qual gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um "eu" generificado permanente (BUTLER, 2018, p. 3).

Deste modo, os discursos referentes a gênero classificam os indivíduos e catalogam seus lugares de existir. Entretanto, é necessário ressaltar que estes sujeitos históricos resistem, reinventam a ocupação dos lugares em disputa e reorganizam os modos de vivência e convivência. O estudo da realidade feminina em diferentes momentos históricos requer a compreensão da elaboração de narrativas que moldam locais específicos para as mulheres e que estes, em geral não-lugares, muitas vezes não são abordados nas diferentes fontes que sobreviveram até os dias atuais. Deste modo, a inferioridade atribuída ao feminino nos mais variados suportes discursivos representa um desafio a mais àqueles e àquelas que buscam compreender melhor o cotidiano das mulheres na Antiguidade e de que modo tal se verifica nos materiais analisados. Barbosa debate este tópico e conclui que

> O estudo das mulheres na Antiguidade não difere muito dos estudos contemporâneos. O registro primário do que elas fazem ou dizem é mediatizado pelos critérios de seleção dos escribas do poder. Indiferentes à vida privada, eles dedicam-se à vida pública, da qual elas não participam. Se elas a invadem, eles alarmam-se, como se fora uma desordem [...] (BARBOSA, 2007, p. 354).

Assim, a análise do feminino exige que o/a pesquisador/a busque muitas vezes a presença feminina nas entrelinhas, compreendendo que as fontes produzidas ao longo da Antiguidade são, majoritariamente, por homens. A obra a ser analisada neste estudo trata-se de um conjunto de poemas elegíacos em forma de epístola e, portanto, é fundamental considerar que, apesar da escolha por construir um eu lírico feminino para a elaboração das cartas, ainda se trata de um autor homem. Deste modo, Ovídio, o poeta cuja obra será objeto de discussão no presente estudo, dá voz a personagens femininas nas *Heroides*, mas ali está em essência a sua própria voz. É vital, portanto, considerar que este olhar referente ao feminino, e que evidencia tantas personagens marcantes, está eivado de uma perspectiva masculina; todavia, é inegável que a construção destas personagens deve se mostrar factível; logo, os elementos elencados para abordar as figuras das heroínas devem soar verossímil ao público que consome os poemas.

As missivas não possuem a intencionalidade de causar riso ou divertir, mas sim expor as dores das figuras míticas femininas, que dão sua versão sobre acontecimentos por todos conhecidos; assim, a personagem que possui espaço para explanar seu olhar em relação ao abandono sofrido, elemento recorrente nas cartas, possibilita a suposição de que as mulheres poderiam em alguns momentos romper o silêncio que socialmente lhe caberia no confinamento ao espaço

privado. Certamente, não se deve olvidar o fato de que a voz do poeta é masculina, é ele quem cria e declama, e a presença de tais fatores participam da constituição da personagem; entretanto, as personagens e seus dramas devem encontrar ressonância na plateia, que também devem exaltar a capacidade do poeta em traduzir as emoções contidas na narrativa das mulheres lendárias. Assim, seria possível atribuir aos poemas uma concepção de ventriloquismo, ou seja, apenas o olhar do poeta está presente na missiva; no entanto, a composição das personagens requer uma sensibilidade em referência ao universo feminino, no intuito que o poema possui ressonância junto a quem o escuta ou lê.

Deste modo, Ovídio constrói Helena nas *Heroides* sustentado por uma perspectiva permeada por questões de gênero que estruturam a cultura e as mentalidades de sua sociedade e da época em que vive, além de questões que moldam esta personagem conformada nos poemas épicos de Homero. Deste modo, a análise de Helena, personagem fictícia de grande importância no imaginário antigo, requer a compreensão de que sua complexidade advém também do desafio de cotejar aspectos referentes aos discursos sobre o feminino no período histórico vivenciado por Ovídio e elementos relativos ao século VIII a.C. momento em que as epopeias homéricas foram redigidas. Assim, por meio da compreensão da forma com que Ovídio delineia Helena, é possível se não saber exatamente como de fato se comportava ou agia as mulheres no período em que o autor compõe as *Heroides,* é possível refletir as expectativas sobre a postura esperada por parte das mulheres nobres e observar os elementos pedagógicos de gênero contidos no discurso ovidiano.

HELENA E A BELEZA EXCESSIVA

Helena é uma personagem fugidia, de difícil descrição, mesmo de sua tão propalada beleza, de tal modo impactante que poucas são as referências que permitem ao leitor uma imagem precisa da personagem. Maguire ressalta esta questão, expondo que

> What is consistent in descriptions of Helen of Troy, from Homer to the twenty-first century, is absence of detail. Homer describes Helen as having "the face of immortal goddesses"; she wears "shimmering garments" and has glistening hair. In Virgil she wears silver robes and has hyacinthine curls. The lack of specificity makes sense: if Helen is indisputably the most beautiful woman in the world, as soon as you provide details you make her beauty disputable (MAGUIRE, 2009, p. 49).

A beleza de Helena simplesmente é, não necessita de detalhamentos, forma-se em um conjunto com o vestir-se elegantemente, aspectos presentes nas passagens que descrevem a presença feminina nas tramas homéricas. No entanto, como tudo o que é excessivo carrega o trágico e a beleza de Helena será responsável por ceifar a vida da principal geração de heróis. É possível refletir que em muitas narrativas produzidas na Grécia Antiga, os excessos são punidos de forma exemplar, constituindo uma pedagogia da moderação e da prudência. A aparência de Helena mostra-se um teste para os heróis, que a cobiçam e que precisam exercitar a prudência para não tomar a jovem para si: mulher objetificada, Helena ainda muito nova é raptada por Teseu, o famoso algoz do Minotauro. Kury refere este episódio, citando que

> Ainda adolescente, Helena foi raptada por Teseu e Pirítoo, seu amigo, cabendo ao primeiro num sorteio entre os dois. Mais tarde, enquanto Teseu

> e Pirítoo tinham ido ao inferno numa tentativa de raptar Perséfone, os habitantes da Deceleia, na Ática, revelaram aos Diôscuros que Teseu deixara Helena em Áfdina, aos cuidados de Atira, mãe do herói. Os Diôscuros invadiram o esconderijo e levaram Helena de volta a Lacedemônia (KURY, 1990, p. 175).

Todos desejam Helena e nem mesmo o renomado e já veterano Teseu, tão cantado por seus feitos, resiste à beleza incomparável da personagem. O fascínio que Helena provoca é indiscutível e universal, e no sentido de evitar as catástrofes que tamanha beleza anunciam, a jovem espartana ultrapassa alguns limites impostos pelas concepções de gênero recorrentes nas narrativas do período: ao invés de ter seu cônjuge escolhido por Tíndaro, seu pai terreno, Helena é convidada a escolher o futuro esposo para evitar uma guerra que se avizinhava entre seus pretendentes, solução proposta pelo ardiloso Odisseu. A beleza de Helena dissemina o trágico, mas também é por ela capitalizada para dotar-se de autonomia e encontrar caminhos que mais lhe sejam convenientes: a jovem espartana mobiliza as estratégias possíveis de sobrevivência que a condição feminina irá lhe oferecer.

A ambiguidade de Helena é demonstrada por meio de sua nebulosa concepção: Leda, sua bela mãe, teria sido seduzida por Zeus, transmutado em cisne, na noite de suas núpcias com Tíndaro, rei de Esparta. Assim, após consumado o casamento, Leda carregaria no ventre quatro crianças, duas frutos de sua união com a principal divindade do Olimpo (Helena e Pólux) e duas resultado de sua relação com o mortal Tíndaro (Clitminestra e Castor). Contudo, em muitos textos nos quais Helena é retratada sob um viés negativo, há um questionamento sobre sua ancestralidade, e ela é denominada de "tindárea", ou seja, filha de Tíndaro. Tal situação busca desqualificá-la,

demonstrando que ela não seria uma semideusa e sim uma mulher comum, e no olhar de muitos autores malévola e fútil. Este é um ponto interessante, pois nas *Heroides* de Ovídio o tema da ancestralidade é explorado na Carta XVII conforme será evidenciado posteriormente. Entretanto, a beleza inigualável de Helena pode ser um indício de sua origem divina, a qual ninguém consegue ser indiferente.

A dificuldade em estabelecer a culpa de Helena pela eclosão do conflito entre gregos e troianos é outro exemplo da complexidade da personagem: a rainha espartana teria sido levada à Troia sob coação ou teria seguido Páris, príncipe troiano e hóspede de sua casa, de bom grado? De acordo com seu olhar sobre a personagem e a mensagem que se deseja apresentar, Helena encarna a malignidade do feminino ou sua inferioridade refletida na fragilidade da mulher. Deste modo, seja qual for a opção do autor ao construir a figura de Helena é possível entrever que há uma percepção negativa sobre a mulher que é descrita como fraca ou como traiçoeira. Nos poemas homéricos, nos quais Helena é descrita pela primeira vez, o autor parece aliviar a culpa da semideusa, uma vez que a guerra de Troia, empreendida pelos gregos para recuperá-la, teria sido planejada pelas divindades do Olimpo. Príamo, rei de Troia, é quem expressa essa visão sobre a inocência de Helena, a qual também afirma seu arrependimento em ter seguido para Troia. Os deuses, desde o início, envolvem-se no conflito que tanto desejam: ao longo da narrativa é possível inferir que Helena apaixonou-se por Páris por influência da deusa Citaréa.

> [...] Príamo chamou Helena em voz alta: 'Vem minha filha; aqui mesmo bem perto de mim vem sentar-te por que o primeiro marido, os parentes e amigos revejas. Não és culpada de nada; os eternos, somente, têm culpa, que nos mandaram a guerra dos fortes Aqueus, lacrimosa'. Disse-lhe Helena, a

> divina mulher, em resposta, o seguinte: 'Sinto por ti, caro sogro, respeito e vergonha a um só tempo. Bem melhor fora se a Morte terrível me houvesse levado antes de haver consentido em seguir o teu filho, deixando o lar e o esposo, minha única filha e as gentis companheiras. Mas não devia assim ser; essa a causa de todo o meu choro. Ora te vou responder a respeito do que perguntaste' (HOMERO, *Ilíada*, II, 161-177).

Já outras obras literárias, como a peça *As Troianas,* de Eurípides, apresentam uma Helena responsável por todas as desgraças que o conflito desencadeia: em embate retórico com a rainha espartana, Hécuba, consorte e viúva de Príamo, prestes a ser escravizada acusa Helena pelo adultério, salientando seu apego pelos bens materiais e pela aparência. Hécuba sofre a perda de seu reino e de sua descendência, e procura convencer Menelau a vingar sua honra e assassinar a esposa traidora. A peça termina sem a resolução do chefe aqueu, mas devido a outras obras é possível verificar que Helena sobrevive, convence o esposo a perdoá-la, possivelmente valendo-se de sua beleza inigualável. Entre tanta desolação e mortes causadas por tal confronto, diretas e indiretas, mesmo considerada por muitos como culpada devido a sua volatilidade feminina, a superficial e inconstante Helena sobrevive e será encontrada anos mais tarde em Esparta, feliz ao lado do esposo.

A figura de Helena carrega em si uma série de possibilidades pedagógicas, dos descaminhos que podem ser percorridos pelo excesso, pela falta de autocontrole, pela desmedida. A rainha espartana comporta em si a perspectiva do imponderável, do mistério e do incontrolável, pois a beleza de Helena e suas consequências nefastas não podem ser reguladas. A obra *Elogio de Helena*, do filósofo Górgias, demonstra uma série de argumentos em defesa da personagem, o que permite denotar que talvez se mostrasse necessário um esforço para

apresentar elementos positivos desta personagem. Górgias vale-se de Helena para demonstrar sua perícia em arrolar argumentos lógicos, e entre os tópicos que este aponta para remover a culpa de Helena sobre a derrocada de Ílion estão questões como o desejo dos deuses, já levantado na Ilíada, contra o qual um reles mortal, ainda mais uma mulher, não poderia deixar de acatar. Outra possibilidade levantada por Górgias é que Páris a tivesse levado para Troia à força, outra situação que se impunha à mulher sem que ela pudesse resistir, dado que seria mais frágil do que o homem. Helena poderia também ter sido seduzida pelas palavras de Páris, o que permite a inferência de que, incapaz de produzir um discurso de maior profundidade, as mulheres facilmente cederiam diante de palavras elogiosas, em tom de adulação, ou a uma proposta relativa a obtenção de joias ou objetos valiosos ou outros ornamentos.

Desse modo, é possível identificar um discurso que apresenta as desigualdades de gênero seja pela fragilidade ou por uma incapacidade intelectual e pela tendência a ocupar-se de questões vinculadas à estética e à aparência. Todavia, em muitos textos temos uma Helena que se coloca no espaço público, que se mostra atenta aos acontecimentos ao seu redor, que usa da palavra e expressa suas opiniões. A figura dessa personagem é, sem dúvida oscilante, e dependendo do momento e do desejo do autor, Helena pode inclusive ser reabilitada, como em versões nas quais a personagem sequer teria estado em Troia: segundo esta interpretação, Helena teria sido mantida no Egito, e Páris foi acompanhado apenas um uma imagem/sombra da rainha, um *edolon* que a todos enganou. Tal passagem de Helena pelas terras dos faraós é apresentada em outra peça de Eurípides, que leva o nome da semideusa, além de ser referido também nas Histórias de Heródoto. No Canto IV da

Odisseia, há também uma referência à estadia de Helena no Egito, local onde ela teria aprendido a lidar com ervas e poções, o que pôde ser comprovado na oferta de uma beberagem a Telêmaco quando este vai à Esparta buscando notícias de seu desaparecido pai.

Assim, Helena é uma personagem difícil de capturar, envolvida por narrativas discordantes, excessivamente bela e aglutinando diferentes aspectos do feminino. Nóbilos, ao se referir à rainha espartana, expõe que

> Sua presença é luxuriante, erótica, intoxicante e por isso é tão labiríntica a construção dessa personagem. É temida, pois enquanto exerce um tamanho fascínio, domina. No mito de Helena, apesar de toda a expressão de violência e coerção, temos uma figura excepcional entre o imortal e o mortal, que presentifica a força de Afrodite entre os homens e, portanto, entre seus reinos, definindo políticas ao mesmo em que os enlouquece sexualmente (NÓBILOS, 2016, p. 255).

Ovídio recebe, deste modo, uma longa tradição literária que usufrui da personagem para a constituição de diversas narrativas, e pode, assim, formular uma Helena que permita novos olhares e outras abordagens sobre suas ações e escolhas. Enquanto um poeta que se dedicou a cantar o amor e os jogos de sedução, Ovídio não se mostra indiferente a referir Helena em suas obras, enfatizando especialmente o momento em que o enamoramento entre a rainha espartana e o príncipe espartano está em seu nascedouro. A epístola XVII das *Heroides* realiza este exato recorte, encontrando uma Helena em meio ao dilema de partir com Páris para Troia, abandonando seu lar e família ou se manter em sua cidade natal, como uma boa mãe e esposa. Assim, na sequência do estudo, serão apresentados alguns trechos da carta cuja protagonista é Helena, observando quais elementos vinculados ao

feminino estão presentes nas dúvidas e nos argumentos da semideusa em sua difícil decisão em deixar para trás a família e a terra natal.

HELENA OVIDIANA: A FRIA PAIXÃO

Públio Ovídio Naso nasceu na zona rural de Roma, em uma família abastada que lhe proporcionou uma educação adequada, no intuito de prepará-lo para assumir uma função pública no futuro. Ovídio, entretanto, contrariou os anseios familiares e acabou por se destacar nos círculos culturais de Roma, onde demonstrou seu talento como poeta. O autor destacou-se, nesta fase inicial de sua produção, enfatizando o sentimento amoroso, seja exaltando uma determinada amante, seja abrindo espaço para a voz feminina, seja aconselhando sobre a melhor forma de conquistar a amada ou mesmo para as mulheres conservarem a beleza. Assim, suas primeiras obras são *Amores, Heroides*, *Ars Amatoria* e *Remedia Amoris,* as quais versam sobre o amor e os jogos de sedução, procurando apresentar o escritor como um mestre em tais conhecimentos. Outras obras fundamentais do autor são *As Metamorfoses*, conjunto de poemas que abordam temas mitológicos nos quais os personagens transmutam-se em outros seres ou objetos e também os *Fastos*, uma calendário poético que permite identificar alguns elementos interessantes do cotidiano e das festividades romanas. No ano de 8 d.C., Ovídio foi banido por ordens do Imperador Augusto, por motivos ainda desconhecidos e terminou seus dias no exílio, onde ainda escreveu as *Tristia* e as *Epistulae ex Ponto*, vindo a falecer por volta de 17d.C.

As *Heroides*, obra sobre a qual o presente estudo se dedica, consiste em vinte e um poemas elegíacos em forma de epístolas, que tem como

protagonistas heroínas mitológicas e lendárias, as quais abordam acontecimentos importantes a partir desta visão feminina. Apesar de não ser possível desconsiderar o fato de que o autor dos poemas é um homem, é possível refletir que há um movimento em prol de possibilitar um olhar múltiplo sobre as histórias tão conhecidas do público, nem como negar a originalidade da proposta de Ovídio. Assim, as *Heroides* possibilitam não ouvir diretamente a voz das mulheres romanas do contexto no qual Ovídio viveu, mas observar que discursos e olhares eram produzidos sobre o feminino neste momento histórico. As primeiras quinze missivas são produzidas pelas personagens e se direcionam a seus amantes, em geral denunciando o abandono ou a traição sofrida pela personagem. Assim são, em geral, cartas com um teor de tristeza ou perplexidade, acusando o amante pela situação difícil vivenciada pela protagonista. Outras cartas demonstram um sentimento de expectativa pelo retorno do amado, demonstrando que há uma interligação entre as cartas ovidianas. Ugatermendía explicita que

> No decorrer da leitura, nota-se que os paralelismos entre as histórias de cada uma dessas mulheres favorecem as relações entre a forma em que estas mulheres "escrevem" as epístolas e o que nelas dizem A proximidade léxica, temática e também no que diz respeito a sua construção retórica (lembremos que as epístolas pretendem, em sua maioria, convencer o amado a voltar; portanto, um dos objetivos primordiais é a persuasão), revelam o artifício ovidiano (UGATERMENDÍA, 2017, p. 10).

A Carta em análise é a de número XVII, a qual compõe junto com as outras 5 missivas as epístolas pareadas, ou seja, que formam duplas, entre a primeira enviada e a resposta. Devido a esta situação diferenciada, alguns autores questionam a autoria das obras; entretanto

não há indícios indubitáveis de que as missivas XVI a XXI não seriam de Ovídio, havendo inclusive no interior dessas cartas referência a personagens e trechos de outras epístolas e até mesmo de outras obras do autor. A missiva cujo eu lírico é Helena certamente destaca-se das demais no sentido em que não contém um sentimento de amargura ou desespero da personagem: Helena não é abandonada, mas será aquela que abandona.

A Epístola XVII é uma resposta à missiva XVI, na qual Páris elenca uma série de motivos pelos quais Helena deveria segui-lo à Troia, valendo-se de estratégias de sedução como o elogio à rainha espartana, exaltando sua beleza, mas também apresentando as vantagens que ela poderia encontrar em Ílion, terra profícua em riquezas. O discurso do príncipe dárdano também se vale da ancestralidade e do suposto desejo dos deuses em que Helena cumprisse sua sina e obedecesse Afrodite, que teria prometido a semideusa a Páris. O texto é extremamente interessante para compreender as estratégias de sedução e a reflexão sobre a sexualidade no período vivenciado por Ovídio, questões que estariam imbricadas na realidade romana. Deste modo, o uso de aspectos mitológicos vinculados ao processo de conquista do ser desejado está presente na sociedade romana, e compreender elementos da sexualidade presente nessa cultura requer considerar tais aspectos. Em relação a esta questão, Cavicchioli explana que

> Definir um conceito de sexualidade para o mundo romano seria anacrônico, pois já estaríamos partindo de um conceito contemporâneo, de uma esfera de saber compartimentada das outras. Para os romanos, a sexualidade, assim como a religião, a economia, a guerra, a política, não era uma esfera à parte, influenciada por outras. A sexualidade não começava onde acabava

> a religião ou a política, ela fazia parte de um continuum – a sexualidade era parte da religião e vice-versa (CAVICCHIOLI, 2014, p. 156).

A Helena ovidiana procura responder aos argumentos de Páris de um modo bastante consistente e interessante: a personagem constrói seu discurso anunciando sua paixão pelo príncipe troiano e o quão tentada se mostra em segui-lo, ao mesmo tempo em que desmerece muitos dos pontos levantados pelo filho de Príamo. A semideusa parece avaliar cada um dos elementos abordados por seu hóspede de modo frio e racional, muito distante do propalado sentimento amoroso que defende experienciar. Helena inicia sua resposta ressaltando sua virtude, questão fundamental para o imaginário romano do período do Império de Augusto. Assim, como mulher nobre e casada, Helena enfatiza sua fidelidade até então inatacável, o que apenas valorizará o momento de ruptura com tal realidade. A personagem indica que foi provocada, ou seja, não iniciou um processo ao qual não poderá resistir e relembra a Páris o fato de que ele, enquanto hóspede, é quem estará rompendo costumes de grande importância nas sociedades da Antiguidade.

> Agora que tua carta maculou meus olhos, creio haver somente um pequeno mérito em não respondê-la. Estrangeiro aqui, ousaste, desprezando as leis da hospitalidade, tentar a virtude de uma esposa legítima! [...] não esqueça o pudor e de que minha vida tenha sido uma sucessão de dias sem mácula. Se meu rosto hipócrita não aparenta um ar triste; se, com uma postura imóvel, não revelo uma fronte dura e severa, não é que eu seja impura; até agora vivi sem mancha e nenhum adultério atrai minha vaidade (OVÍDIO, Carta XVII, Helena à Paris, versos 1-18).

A questão do adultério é observada com maior acuidade no contexto histórico vivenciado por Ovídio, uma vez que Augusto irá

elaborar uma série de leis regulamentando o casamento e procurando "moralizar" alguns aspectos da vida privada romana, a qual estava associada também à vida pública em alguma medida. Assim, o corpo da mulher pertencente à nobreza sofria uma vigilância pública, pois era necessário que esta demonstrasse e se apresentasse como virtuosa e pudica. Sarah Azevedo, em relação ao debate sobre a *pudicitia,* elemento exigido no âmbito do feminino*,* afirma que

> [...] a *pudicitia* era uma virtude que indicava integridade moral e física. Isto se torna evidente quando a compreendemos como um conceito subjetivo e um atributo do corpo. Representa um conceito subjetivo na medida em que a busca por esta virtude revela uma força de natureza moral que conduz a ações individuais e, um atributo do corpo, porque era este que devia ser controlado e protegido. A proteção da *pudicitia* envolve aqueles que estão próximos ao corpo que deve ser guardado. É deste modo que esperava-se que os homens, principalmente aqueles que possuíam mulheres sob sua tutela, zelassem pela *pudicitia* delas (AZEVEDO, 2019, p. 10).

Helena estava vulnerável no momento selecionado por Ovídio para concentrar a narrativa de sua epístola, uma vez que Menelau não está presente e deixou sua esposa sozinha com o jovem e belo príncipe dárdano, e apesar de não explicitar com clareza, o autor parece responsabilizar o herói aqueu pelo adultério que irá se concretizar. Entretanto, mesmo desacompanhada do marido, Helena parece senhora da situação, refletindo sobre a proposta de Páris e, inclusive, questionando algumas de suas afirmações, como quando este argumenta que a rainha espartana lhe foi prometida pela Citarea na querela do Pomo da Discórdia. Helena põe em dúvida o que é exposto por Páris com muita frieza e lucidez

> Mas Vênus te prometeu essa conquista, quando, nos profundos vales do Ida, três deusas se apresentaram nuas a ti. Uma te ofereceu a realeza; outra a glória do guerreiro; a terceira te disse: "A filha de Tíndaro será tua esposa". Custou-me acreditar que criaturas celeste tenham submetido sua beleza à tua arbitragem. Se isso fosse verdade, a outra parte que me destina e dá como prêmio de teu julgamento é totalmente inventada (OVÍDIO, Carta XVII, Helena à Paris, versos 115-121).

Ovídio constrói uma personagem que mesmo insistindo em exaltar o sentimento amoroso pelo qual estaria tomada, pesa em uma balança as vantagens e desvantagens de uma decisão tão prenhe de consequências: a Helena interessa sua sobrevivência seja qual for o caminho que percorrerá. A personagem mostra-se atraída pelas ofertas de Páris, as quais envolvem ricos presentes, ornamentos e roupas, evidenciando um olhar sobre o feminino como o âmbito da futilidade e do gosto por bens materiais; contudo, Helena questiona se seria bem recebida pelas mulheres troianas, antecipando situações observadas em outras narrativas em cujo enredo se percebe que Helena, mesmo bem quista pelos homens dárdanos, não é apreciadas pelas mulheres de Ílion. Este aspecto permite ao poeta salientar ao público seu conhecimento sobre outras obras gregas, exibindo sua erudição aos ouvintes. Outro elemento interessante é o fato de que estar perdidamente apaixonada por Páris não impede que Helena de reconhecer que este é um sentimento passageiro e que a consumação do adultério possibilita que o príncipe troiano desconfie, no futuro, que a semideusa também o trairá.

> Tu mesmo, como poderás esperar que eu seja fiel e não encontre em teu próprio exemplo motivos de inquietação? Qualquer estrangeiro que entrar no porto de Ílion será para ti motivo de temerosa suspeita. Quantas vezes em tua cólera me dirás: 'Adúltera!' esquecendo que meu crime é o

> teu!Tornar-te-ás ao mesmo tempo o censor e o autor de minha falta. Ah! Que antes a terra possa engolir-me! (OVÍDIO, Carta XVII, Helena à Paris, versos 213-220).

A Helena ovidiana, deste modo, parece não ser afetada pela paixão que experimenta, um sentimento apresentado como ardoroso, mas que não a incapacita de sopesar as possibilidades embutidas em suas escolhas. Talvez mais do que amar Páris, Helena ame de fato o desenrolar das situações associadas ao afeto, a sedução e os perigos que esta carrega. Por meio da análise da personagem homérica recepcionada por Ovídio, é possível observar um feminino que se constitui como pólo em que questões vinculadas aos bens materiais, oferta de presentes e a argumentação que mobiliza elementos da ancestralidade ou que cite aspectos da religiosidade poderiam mostrar-se atrativos e auxiliar no processo de conquista amorosa. Por outro lado, Helena apresenta-se senhora de si no sentido de que apesar das limitações impostas socialmente ao feminino nas sociedades da Antiguidade, há lacunas que podem ser ocupadas, resistências sutis, das quais as mulheres poderiam se valer. Assim, mesmo que não seja possível afirmar que as mulheres no contexto do Império de Augusto poderiam romper com aspectos patriarcais que limitavam suas ações, a análise das *Heroides* por meio da personagem Helena permite a inferência da complexidade do exercício da feminilidade neste momento histórico e que, mesmo que as relações de poder sejam desiguais entre homens e mulheres, este último segmento social também encontrava espaços para, muitas vezes, romper com os discursos que poderiam suprimir seu raio de ação.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

EURÍPIDES. *As Troianas.* Tradução do Grego e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editora. 2012.

EURÍPIDES. *Helena*. Versão do grego, introdução e notas de José Ribeiro Ferreira. Porto Alegre: Movimento, Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Tradução de Aldo Dinucci. São Paulo: Oficina do Livro, 2017.

HOMERO. *Ilíada.* Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2003.

OVÍDIO. *A arte de amar.* Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2012.

OVÍDIO. *Cartas de Amor*: as *Heroides*. Tradução de Dúnia Maria Silva. São Paulo: Landy Editora, 2003

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO. Sarah Fernandes Lino de. A ética da monogamia e o espírito do feminicídio: Marxismo, Patriarcado e Adultério na Roma Antiga e no Brasil atual. *História* (São Paulo), vol. 38, 2019, p. 1-19.

BARBOSA, Renata Cerqueira. Gênero e Antiguidade: representações e discursos. *História Revista*, vol. 12, n. 2, 2007, p. 353-364.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *Cadernos de Leitura*. Editora Chão da Feira, n.78., 2018, p. 1-16.

CAVICCHIOLI, Marina. Fama e infâmia na sexualidade romana. *Romanitas* – Revista de Estudos Grecolatinos, n. 3, 2014, p. 153-169.

COLLING, Ana Maria. Aristóteles. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Orgs.). *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados :Ed. UFGD, 2015, p. 58-62.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Vol.vI. A Vontade de Saber. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Corpo. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Orgs.). *Dicionário Crítico de Gênero*. Dourados :Ed. UFGD, 2015, p.134-137.

IRIGARAY, Luce. A questão do outro. *Labrys*, estudos feministas, n. 1-2, p. 1-12, 2002.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1990.

MAGUIRE, Laurie. *Helen of Troy*: From Homer to Hollywood. John Wiley & Sons, 2009.

NÓLIBOS, Paulina. Helena, a sedução enquanto método e o corpo como instrumento. In: BORGES, Maria de Lourdes; TIBURI, Márcia (Orgs.). *Filosofia*: Machismos e Feminismos. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, p. 253-274.

SCOTT, Joan Wallack. Prefácio a gender and politics of history. *Cadernos Pagu*, n. 3, 1994, p. 11-27.

UGATERMENDÍA, Cecília Marcela. *A exemplaridade do abandono*: epístola elegíaca e intratextualidade nas *Heroides* de Ovídio. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2017.

12

OS PAPÉIS DE GÊNERO NOS RITOS FUNERÁRIOS ROMANOS

Yuri Augusto de Oliveira

INTRODUÇÃO

As últimas décadas do século passado apresentaram um grande aumento de publicações de historiadores em torno das mulheres e das questões de gênero, como nos mostram importantes levantamentos, tanto no mundo anglo-saxão (SCOTT, 1995; TILLY, 1994) quanto na França (VARIKAS, p. 1994, p. 64) e no Brasil (CUNHA, 1994, p. 4; SOIHET; PEDRO, 2007, p. 281).

Se inicialmente o termo gênero fazia parte de uma tentativa das feministas em reivindicar um certo terreno de definição que desse conta das desigualdades entre mulheres e homens (SCOTT, 1995, p.83), o final dos anos 1980 e início dos anos 1990 foi marcado por importantes debates sobre as formas de inclusão das mulheres na história, bem como sobre os usos teóricos e metodológicos do gênero e suas relações com a história social (SCOTT, 1995; TILLY, 1994; VARIKAS, 1994).

Assim, foi nesse mesmo período, ainda em um contexto em que os estudos de gênero estavam consolidando-se como um campo de pesquisa, que o conceito foi adotado pelos classicistas, apesar da resistência enfrentada por muitos que eram avessos a essas novas abordagens (CAVICCHIOLI, 2004, p. 30). No Brasil, nos anos 1990, havia poucas pesquisas sobre gênero na antiguidade, destacando-se os

trabalhos de Pedro Paulo de Abreu Funari, Fábio de Souza Lessa e Marta Mega de Andrade (CAVICCHIOLI, 2022).

A partir do final da década de 1990, houve um notável avanço nos estudos de gênero, com o conceito trazendo uma reorientação tanto para a história das mulheres quanto para novas preocupações dentro desse campo (TILLY, 1994, p. 30), expandindo-se para além de uma perspectiva restrita às mulheres. O estudo de gênero abriu caminho para uma ampla diversidade de abordagens, contemplando não apenas as mulheres e as feminilidades (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 293), mas também os homens, as masculinidades (WILLIAMS, 1999) e várias outras categorias não binárias. Atualmente, os estudos de gênero constituem um campo de pesquisa estabelecido, representando uma parcela significativa das investigações históricas em geral e, em particular, na História Antiga. É importante ressaltar que:

> Os estudos de gênero foram fundamentais para uma mudança de foco nos estudos da Antiguidade nas últimas três décadas [...]. O Mundo Antigo, durante muito tempo visto como um espaço masculino e homogêneo, ganhou novas leituras que trouxeram as mulheres como agentes históricos (CAVICCHIOLI, 2004, p. 36).

No entanto, é importante observar que certos recortes específicos nos estudos da antiguidade, como os estudos sobre a morte, ainda negligenciam as discussões de gênero e, em muitos casos, a participação das mulheres. Podemos atribuir essa lacuna, em parte, ao caráter universal atribuído ao sujeito histórico, representado pela categoria "homem" (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 284).

Portanto, nosso objetivo aqui é resgatar as experiências históricas das mulheres nos rituais relacionados à morte, por meio de um estudo

sobre a morte em Roma. Pretendemos adotar abordagens historiográficas que se aproximam da antropologia cultural, analisando práticas sociais, representações e rituais (VARIKAS, 1994, p. 72). Nossa intenção é destacar o protagonismo das mulheres e, sempre que possível, interpretar sua participação à luz das discussões de gênero.

A MORTE E A POLUIÇÃO

A morte era um evento social e público na antiguidade romana (ARIÈS, 2014, p. 756) e afetava não apenas aqueles próximos ao falecido, mas toda a sua globalidade social (RODRIGUES, 2006, p. 20). Dessa forma, a morte em Roma, enquanto fenômeno social, começava com o falecimento de uma pessoa, com a existência de um cadáver, com a "produção" de um *funus*. Esse corpo, tanto masculino, como feminino, se tornava fonte de poluição (LENNON, 2014, p. 136). Essa impureza resultava tanto da decomposição do corpo físico, que rompia a ordem estabelecida, quanto da descontinuidade social que ocorria quando a pessoa falecida transitava para um estado liminar. Nesse estado, ela deixava de fazer parte da comunidade dos vivos e ainda não era integrada à comunidade dos manes, que consistia na coletividade dos espíritos dos mortos. Essas rupturas, tanto no corpo físico quanto na ordem social, contribuíam para a percepção de impureza associada à morte na sociedade romana.

Nesse sentido, é importante destacar que o corpo, mesmo após a morte, continua a exercer um papel ativo na sociedade. O cadáver possui uma ambivalência peculiar, pois embora não seja mais uma pessoa viva, ainda exerce influência e mobiliza diversos agentes sociais (GRAHAM, 2011, p. 24-25). Assim, a presença de um cadáver na família afeta

profundamente o ambiente funesto, gerando uma contaminação simbólica pela morte e resultando na necessidade de uma separação temporária entre a família e a sociedade (HOPE, 2009, p. 71; TOYNBEE, 1971, p. 43; VOISIN, 2017, p. 74). Nesse contexto, tanto a família enlutada quanto a pessoa falecida são consideradas impuras e exigem um afastamento da casa e da comunidade dos vivos (LENNON, 2014, p. 165).

É interessante observar que existiam diferentes níveis de poluição relacionados à morte, por vezes associados à idade ou ao status social, como no caso dos escravos. No entanto, não havia uma hierarquização específica com base no gênero, ou seja, tanto homens quanto mulheres eram considerados igualmente poluentes.

A purificação da família enlutada ocorria por meio dos rituais fúnebres e era de extrema importância que todas as etapas fossem realizadas adequadamente. Isso se devia ao fato de que o destino pós-morte da pessoa falecida, assim como o destino dos vivos, poderia ser comprometido. A negligência nos rituais funerários poderia resultar na transformação dos espíritos dos falecidos em entidades "maléficas", causando sofrimento para a pessoa falecida e transtorno para os vivos.

Além de purificar a família enlutada, que era considerada "poluída" pela morte, e reintegrá-la à comunidade dos vivos, os funerais romanos tinham outros dois objetivos principais: apaziguar o falecido, para evitar que perturbasse os vivos, e restaurar a ordem do mundo, separando os elementos que pertencem ao mundo dos vivos dos elementos que pertencem ao mundo dos mortos. Dessa forma, de maneira oposta às práticas das feiticeiras horacianas, que rompiam a fronteira entre esses dois mundos[1] (HORÁCIO, *Sátiras*, I, 8, 24-29; SILVA,

---

[1] As feiticeiras horacianas, Canídia e Sagana, escavaram a terra com as unhas para evocar os Manes e, dessa maneira, corrompiam a fronteira dos dois mundos (SILVA, 2011, p. 59; Hor. *Sat*. I, 8, 24-29).

2011, p. 59), os rituais fúnebres tinham o papel de restabelecer a superfície da terra como a fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. (VOISIN, 2017, p. 84).

As etapas dos ritos funerários eram fortemente marcadas pela divisão do controle ritual entre homens e mulheres. Essa divisão definiu os papéis dos homens e mulheres no controle dos ritos, de modo a determinar quais atividades eram consideradas masculinas e femininas (ERKES, 2011, p. 40).

Estes ritos eram obrigações religiosas e sociais tanto para homens quanto para mulheres (VOISIN, 2017, p. 66). Eles eram marcados pelo luto, pelo pesar e pela dor, que, como veremos mais adiante, podiam se manifestar de formas distintas de acordo com o gênero. OO luto envolvia uma inversão dos comportamentos habituais, afetando os hábitos alimentares, a higiene corporal e a vestimenta, sendo esses elementos importantes na demonstração do luto. A família, os indivíduos escravizados sob sua tutela, os amigos e os clientes testemunhavam os primeiros cuidados com o corpo da pessoa falecida e expressavam seu pesar (OLIVEIRA, 2022, p. 50).

Os cuidados com o corpo, portanto, com as matérias poluentes, eram tarefas costumeiramente realizadas pelas mulheres. A primeira tarefa executada era o *osculum*, onde uma parente presente mais próxima da pessoa falecida lhe dava um beijo (ERKES, 2011, p. 46; HOPE, 2009, p. 50; LENNON, 2014, p.140; TOYNBEE, 1971, p. 43; VOISIN, 2017, p. 72). Com esse beijo apanhava-se o fôlego da vida que se esvaia daquele corpo moribundo e adentrava no corpo que aplicava o beijo (ERKES, 2011, p. 46; TOYNBEE, 1971, p. 44). Tal beijo era uma demonstração de devoção, apesar das expectativas socialmente depositadas nos

enlutados, tal ato tinha o papel social de comunicar a demonstração de *pietas*, de devoção, para a globalidade social romana e para os Manes.

Em seguida, os olhos da pessoa falecida eram fechados pela mesma mulher que aplicou o *osculum,* ato chamado pelos romanos de *oculos premere* (TOYNBEE, 1971, p. 44), e só eram abertos novamente ao lado da pira funerária (LENNON, 2014, p. 140). O gesto de cerrar os olhos da pessoa falecida pode antagonizar a abertura dos olhos dos recém-nascidos (CORBEILL, 2004, p. 92). Talvez por isso, a mulher, quem dava à luz, fosse a responsável por tirar a luz, assim podemos perceber nesse contexto como o papel social do gênero feminino, foi marcado a partir das distinções baseadas no sexo (SCOTT, 1995, p.72) pela capacidade feminina de parir.

Posteriormente, ocorria a *conclamatio*, quando o nome do defunto era chamado em voz alta três vezes (FUNARI; OMENA, 2017, p. 56; HOPE, 2009, p. 50; LENNON, 2014, p. 141). É possível que esse chamado também tenha sido feito pelas mulheres (ERKES, 2011, p. 47). Após esses procedimentos, o corpo era colocado em contato com a terra, ato chamado de *deponere* (TOYNBEE, 1971, p. 44; VOISIN, 2017, p. 72).

Varrão sugere que a terra atuava como protagonista tanto no nascimento quanto na morte. Em sua obra *De Lingua Latina*, obra em que Varrão abordou sistematicamente questões relacionadas à origem, à morfologia, à sintaxe e à etimologia do latim (CITRONI, 2006, p. 320; TREVIZAM, 2012, p. 13), o autor argumenta que "que a Terra é a mãe, pois ela produziu todos os homens em todas as terras, e as toma de volta"[2] (VARRÃO, *De Lingua Latina,* V, 64). Aqui, a terra é associada com a figura feminina da mãe, e parece exercer o mesmo papel simbólico da

[2] *Quod terra mater haec enim Terris gentis omnis peperit et resiimit denuo* (Varro, *Ling.* 5.64). Tradução do autor.

mulher que aplica o *osculum* e fecha os olhos do morto, lembrando que símbolos culturalmente disponíveis evocam representações simbólicas dos gêneros (SCOTT, 1995, p. 86). Esses símbolos, por vezes, estão repletos de empoderamento, embora possam reduzir esse poder do gênero feminino à sua capacidade procriadora.

A performance de *deponere* era o primeiro sinal de que aquele corpo estaria sem vida (ERKES, 2011, p. 46). O gesto de colocar o cadáver sobre a terra era análogo e oposto ao gesto no qual as parteiras colocavam a criança recém-nascida na terra, precedendo o ato de *tolere* (ERKER, 2011, p. 46), a ação do *pater familias* de levantar e reconhecer a criança como filho (VEYNE, 2009, p. 21), já que a mulher poderia dar à luz, mas o lugar social da criança era determinado pelo reconhecimento do pai. Então, o contato com a terra marcava o início e o fim da vida, mas marcava igualmente o início de novas existências para o corpo, tanto para o recém-nascido quanto para o recém-falecido (CORBEILL, 2004, p. 92).

As etapas do ritual funerário que ocorriam em seguida invertem o processo de nascimento e os passos na preparação do cadáver se assemelham com os cuidados de uma criança recém-nascida, afinal, depois disso, o corpo era lavado pelas mulheres com água morna, ungido com óleos perfumados e vestido. A roupa utilizada no corpo podia ser uma toga branca com as insígnias honoríficas que indicassem as funções que o indivíduo exercera em vida ou uma mortalha para os mais pobres. O corpo também poderia ser ornado com guirlandas (ERKES, 2011, p. 47; HOPE, 2009, p. 71; LENNON, 2014, p. 140; TOYNBEE, 1971, p. 44; VOISIN, 2017, p. 72). Seguidamente, a pessoa falecida era depositada em um leito fúnebre no átrio da casa, o *lectus funebris*, processo conhecido como *collocatio* (TOYNBEE, 1971, p. 44; VOISIN, 2017, p. 72). Depois desses cuidados, o falecido já transmitia sua dignidade e

serenidade (LENNON, 2014, p. 143). Por fim, seus pés ficavam voltados para a porta, esse talvez fosse um gesto que visava facilitar a partida do seu espírito (LENNON, 2014, p. 143).

A função de preparar o corpo era tradicionalmente atribuída às mulheres da casa, mas agentes funerários poderiam ser empregados nessa tarefa, desde que fossem devidamente supervisionados pelas mulheres da casa. O hábito de atribuir os cuidados com os corpos aos agentes funerários se desenvolveu a partir do final da república, mas o cuidado com o corpo permaneceu como uma atividade feminina (ERKES, 2011, p. 48). Os trabalhadores do *lucus libitinae*[3], a agência funerária, eram: os *libitinarii*, os agentes de funerais; os *pollinctores*, polinizadores que cobriam o rosto da pessoa falecida com pó, ocultando a descoloração do corpo ocorrida no processo de decomposição; o *stator*, que lavava e ungia, vestia e colocava o corpo no leito fúnebre; as *praeficae*, que lamentavam os mortos e supervisionavam o desempenho das demonstrações de luto das escravas; os *vespilliones*, que eram responsáveis pelos corpos dos pobres; os *ustores*, que atuavam na cremação dos corpos; os *fossores*, que cavavam os túmulos. (ERKES, 2011, p. 48; FUNARI e OMENA, 2017, p. 56; GRAHAM. 2011, p. 32-33; LENNON, 2014, 148; PERALTA, 2019, p. 354; TOYNBEE, 1971, p. 45)

Desde o século VI AEC, colocava-se uma moeda, ou um pedaço de uma moeda, na boca da pessoa falecida (VOISIN, 2017, p. 73). Esse era o pagamento a Caronte, o barqueiro do submundo, para cruzar o Aqueronte, o rio que as almas devem atravessar para chegar ao mundo dos mortos. Essa era uma medida que garantia que o espírito não ficasse

---

[3] *Lucus Libitinae* era o nome dado para as sedes das agências funerárias romanas. Tal título sugere o isolamento da sede das cidades (DUMONT, 2013, p. 147). O isolamento desses serviços, desses itens e desses corpos, dos corpos dos agentes funerários, afastava elementos poluentes da vida cotidiana romana (VOISIN, 2017, p. 69).

vagando entre os mundos (LENNON, 2014, p. 140). O corpo, colocado no átrio sobre um leito cerimonial, poderia passar alguns dias exposto, para que as pessoas pudessem prestar suas últimas homenagens (VOISIN, 2017, p. 75). Ao redor dele poderia haver flores, queima de incensos e iluminação de tochas, além da presença dos familiares e escravos (ERKES, 2011, p. 47; HOPE, 2009, 71; TOYNBEE, 1971, p. 44; VOISIN, 2017, p. 73).

As mulheres, sem portar nenhum tipo de nó ou amarração no corpo, ou vestimentas, lamentavam diante do corpo, enquanto os homens mantinham certa distância do corpo devido a sua qualidade poluente (CORBEILL, 2004, p. 92; ERKES, 2011, p. 47). Esse momento era composto por cenas impressionantes, onde as mulheres se apresentavam com roupas pretas e cabelos desgrenhados, às vezes cobertos de cinzas, e lamentavam em coro. (MAURIN, 1984, p. 192). É provável que esse lamento fosse dirigido por uma das mulheres, talvez pela *praeficae*, a carpideira. Ressaltando que as *praeficae* lamentavam os mortos e supervisionavam o desempenho das demonstrações de luto das escravas (PERALTA, 2019, p. 354), conforme indica Varrão:

> Praefica, como escreveu Aurélio, é um nome dado à mulher do Bosque da Libitina, que seria contratada para cantar louvores a um homem morto no átrio [...]. A mulher que encabeçava os louvores devia se encarregar sobre a maneira que as servas fariam as lamentações, ela era chamada de Praefica[4] (VARRÃO, *De Lingua Latina,* VII, 70).

O trecho escrito por Varrão sugere que as carpideiras eram trabalhadoras do *Lucus Libitinae*, do Bosque da Libitina. Além disso, ele

---

[4] (*Praefica*) *dicta, ut Aurelius scribit, mulier ab luco quae conduceretur quae ante domum mortui laudis eius caneret. Quae praeficeretur ancillis, quemadmodum lamentarentur, praefica est dicta* (Varro, *Ling.* 7.70). Tradução do autor.

sugere que as servas foram subordinadas a uma *praefica* que as treinaria e supervisionaria, avaliando os modos de lamentação expressados pelas servas, bem como o desempenho na demonstração de pesar, na expressão de luto, pelos seus mestres e mestras. Diante disso, é possível considerar que as carpideiras tenham assumido o papel de conduzir as expressões de emoções, de reger as demonstrações de pesar e luto, na justa medida das expectativas sociais normativas do contexto funerário. É provável que este trabalho realizado pelas carpideiras se vincule além de seu gênero, uma vez que as mulheres poderiam expressar mais seus sentimentos devido ao grupo social ao qual pertenciam: o de escravas. Aqui vale lembrar da importância em se analisar os papéis de gênero em intersecção com classe e etnia (SCOTT, 1995, p. 72). Isto porque a performance de exagero emocional, ao demonstrar um descontrole que foge dos padrões de racionalidade esperado para um cidadão, seria tolerável a uma matrona romana em luto, mas como forma de trabalho seria algo ultrajante e desta forma, uma atividade para escravas ou mulheres de baixo status social.

Passados os dias de exposição no átrio, os homens, parentes mais próximos, transportavam o caixão e eram acompanhados por um cortejo, que poderia incluir os familiares, músicos, dançarinos, atores e até mesmo os ancestrais do falecido, evocados através dos *imagines maiorum* (representações dos antepassados evocadas em pessoas que usavam máscaras de cera e os símbolos honoríficos dos antepassados falecidos). A *pompa funebris* pode ter sido a etapa mais duradoura e dispendiosa dos rituais funerários (HOPE, 2009, p. 74). A rota percorrida pela procissão dependeria do status do falecido (VOISIN, 2017, p. 75; FUNARI; OMENA, 2017, p. 57) e, normalmente, seguiria para fora das muralhas da cidade, onde aconteceria o sepultamento ou a cremação

(HOPE, 2009, p. 74). Como os cemitérios ficavam localizados fora da cidade, a marcha poderia ser significativamente longa. Quando o falecido tinha direito a um elogio fúnebre, a *laudatio funebris*, o cortejo seguia para o Fórum Romano e lá ocorreria essa etapa dos ritos. (ERKES, 2011, p. 50; HOPE, 2009, p. 74).

Outro fato que distingue as exéquias das elites é a presença de discursos laudatórios¸ a *laudation funebris* (ERKES, 2011, p. 50; HOPE, 2009, p. 78; VOISIN, 2017, p. 75). O panegírico destacava a fama e a glória do falecido e dos seus antepassados. Esse gesto eternizou a memória e a fama dos homenageados, como também vinculou, ou reforçou os vínculos, entre a identidade da família do falecido com a memória dos espaços (ASSMANN, 2011, p. 60). Em suma, as cerimônias da aristocracia eram verdadeiros dispositivos de poder e de distinção social. (FUNARI; OMENA, 2017, p. 56).

Ao chegar no Fórum Romano, a efígie do morto, que esteve na posição vertical sobre o caixão durante a *pompa funebris* a fim de que todos a vissem (POLÍBIO, VI, 53-54; VOISIN, 2017, p. 75), era igualmente colocada nessa posição nos *rostra*. Dessa forma ela teria destaque durante a *laudatio funebris*. *Rostra* eram tribunas públicas para oradores localizadas no Fórum Romano, onde a pessoa falecida era homenageada com discursos laudatórios (HOPE, 2009, p. 78; VOISIN, 2017, p. 77). Quando os funerais eram privados, os discursos em homenagem à pessoa falecida eram realizados à beira da sepultura, fora da cidade (ERKES, 2011, p. 50). Portanto, podemos definir o louvor fúnebre como um discurso epidítico, ou demonstrativo, com a função de exortar a fama e a glória da pessoa falecida, *exortum rerum* (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 14). Assim, o panegírico era declamado pelo herdeiro homem do falecido e esse discurso transmitia valores, da mesma forma

que atuava na eternização na memória do falecido e sua *gens*. (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 14; ASSMANN, 2011, p. 43; ERKES, 2011, p. 50). Por outro lado, nos lamentos femininos as mulheres lastimaram a perda para suas famílias por meio de um canto de luto em fórmulas poéticas tradicionais (CÍCERO, *De legibus* II, 24, 62).

Conforme a procissão se aproximava do local do sepultamento, o lamento vocal das mulheres aumentava (CORBEILL, 2004, p. 97). No local de sepultamento ocorriam sacrifícios expiatórios. Segundo as evidências ósseas encontradas, o animal mais presente nos túmulos era o porco (FORSYTHE, 2005, p. 144; MAINI; CURCI, 2013, p. 352), o qual foi bastante referenciado pelos autores antigos (SCHEID, 1998, p. 16). Como no caso de Cícero, que argumenta que uma cova não pode ser chamada de túmulo "até que os rituais sejam realizados e uma porca seja sacrificada" (CÍCERO, *De legibus* II, 57). A porca ritual recebia o nome de *porca praesentanea*, embora as pesquisas zoobotânicas não tenham analisado na prática, de fato, se o animal sacrificado era uma fêmea, e a descrevem de modo genérico no masculino (FORSYTHE, 2005, p. 144; MAINI; CURCI, 2013, p. 352). Contudo, Cícero utiliza o termo "porca", nominativo singular da primeira declinação do gênero feminino (CÍCERO, *De legibus* II, 55).

> Não precisamos explicar os limites do luto familiar, o tipo de sacrifício oferecido ao deus da família, com carneiros castrados sacrificados aos Lares, de que forma o osso partido [os ressectum] é enterrado na terra, quais são as regras a respeito à necessidade de sacrificar uma porca, ou quando a sepultura se torna uma sepultura com a proteção da religião. [...] os locais de sepultamento não se transformam realmente em sepulturas até que os rituais sejam realizados e a porca seja morta. E a expressão que agora é usada a respeito de todos os que foram enterrados, ou seja, que eles foram "colocados na terra", foi então restrita aos casos em que a terra foi lançada

> sobre os corpos e os cobriu, e esse costume é confirmado pelas leis dos pontífices. Pois até que a terra seja colocada sobre os restos mortais, o lugar onde um corpo é cremado não é religioso (CÍCERO, *De legibus* II, 55-57).

Neste sentido, Scheid (2017, p. 96) argumenta que as deusas recebiam vítimas femininas. Desse modo, a porca era oferecida, pelo herdeiro da pessoa falecida, como sacrifício a Ceres. Ceres, por vezes associada à deusa grega Deméter, era relacionada à superfície da terra, à força da vegetação. Logo, sua relação com a vegetação dotava-a com a qualidade de separar o mundo dos vivos e dos mortos, dividindo a superfície e o "submundo" com o uso da vegetação, tornando-a, portanto, uma deidade que comunicava a superfície terrena com o mundo subterrâneo (GRIMAL, 2005, p. 84; SCHEID, 2011, 151).

Do mesmo modo como o herdeiro homem sacrificava uma porca a Ceres, as mulheres sacrificavam carneiros para os lares (BELTRÃO, 2016, p. 57; ERKES, 2011, p. 52; HOPE, 2009, p. 85; LINDSAY, 2000, p. 166; TOYNBEE, 1971, p. 50; VOISIN, 2017, p. 80-81). Assim, percebemos que tanto homens como mulheres ofereciam sacrifícios animais aos deuses, a diferença consiste nos animais sacrificado e nas divindades que recebiam o sacrifício.

O animal sacrificado era dividido entre o morto, os deuses e os celebrantes. Os *exta*, as vísceras, eram servidos aos deuses antes dos demais, o defunto recebia sua parte na pira (*cena feralis*) se fosse cremado, ou então em uma fogueira ao lado do túmulo, ou na cova (ERKES, 2011, p. 52; HOPE, 2009, p. 85; LINDSAY, 2000, p. 166; SCHEID, 2011, p. 149; VOISIN, 2017, p. 81). Já os familiares compartilhavam sua porção sobre uma mesa arrumada ao lado do túmulo (VOISIN, 2017, p. 80; SCHEID, 2011, p. 152), onde se realizava o banquete funerário (SCHEID, 1984, p. 129-131; SCHEID, 2011, p. 161-174) chamado de

silicernium. Durante o *silicernium*, os convivas dividiam uma mesa comum e nela podiam ser servidos carnes, ovos, legumes, favas, lentilhas, sal, pão, aves, frutas (ERKES, 2011, p. 52; LEPETZ, 1993, p. 42; VOISIN, 2017, p. 80).

Cabe ressaltar que tanto o funeral quanto o banquete fúnebre são espaços de sociabilidade e de prática cultural, um espaço onde as mulheres eram projetadas na esfera pública devido às suas atividades (TILLY, p. 54). Além disso, o ato de compartilhar essa refeição sugere que os presentes de ambos os gêneros, compartilhavam uma comunidade emocional, assim como prestavam solidariedade mútua aos membros dessa comunidade. Ademais, sacrificar, neste contexto, significa comer com os deuses e com a pessoa falecida (SCHEID, 2011, p. 146; SCHEID 2017, p. 107).

Outrossim, após o sacrifício da porca, um familiar do sexo masculino da pessoa falecida aspergia água, com o uso de ramos de oliveira, nas pessoas que acompanharam o cortejo e, dessa maneira, purificava os espectadores do funeral. Nesse ponto torna-se importante ressaltar que a água tinha um importante papel, tanto funcional e ritualístico purificador (COLETTI; BUCCELATO, 2015, p. 2). Após esse rito de purificação, a expressão "*ilicet*" era pronunciada. Essa expressão, é uma contração das palavras "*ire licet*", "pode partir" (ERKES, 2011, p. 53). Tal termo era polissêmico e possuía dois sentidos: ela autorizava a pessoa falecida a partir para o mundo dos manes e autorizava os espectadores a retornarem para suas atividades habituais (VOISIN, 2017, p. 82).

Quando a família voltava para a casa, um herdeiro do sexo masculino assumia o papel de *everriator*, aquele que fazia uma limpeza simbólica na casa, a *purgatio*, com o uso de uma vassoura especial

(ERKES, 2011, p. 54; LENNON, 2014, p. 144, VOISIN, 2017, p. 82). É provável que essa cerimônia fosse realizada para evitar o retorno do espírito do falecido, bem como para remover a poluição da casa, purificando-a. Logo, a falha em alguma etapa desses rituais implicava na continuidade da poluição na família e, nesse caso, ela deveria ser expiada com outro sacrifício expiatório de uma porca, o *piaculum* (ERKES, 2011, p. 52; SCHEID, 2011, p. 137).

Após a incineração do corpo, uma parente próxima recolhia os ossos, lavava-os com vinho, os colocava numa ânfora ou urna e os depositava no túmulo. Além disso, quando o rito fúnebre envolvia incineração, normalmente cortava-se um dedo e colocava-o na terra. Este rito, o *os ressectum*, era fundamental para a purificação da família (ERKES, 2011, p. 54).

OS GESTOS DE LUTO

Se tanto homens como mulheres participaram dos sacrifícios e dos banquetes fúnebres, os gestos de pesar autoinfligidos tendem a ser restritos às mulheres (CORBEILL, 2004, p. 77). Em geral, os homens são representados a exibir o luto de maneira controlada e as emoções violentas de pesar tornaram-se gestos associados ao feminino (CORBEILL, 2004, p. 82). Sêneca e Cícero censuraram os gestos femininos de luto, descrevendo-os como exagerado. Sêneca faz uma análise moral do luto e argumenta que povos civilizados não são vencidos pelo luto, enquanto mulheres, bárbaros e ignorantes foram vencidos pelo luto (SÊNECA, *De Consolatione ad Marciam*, VII, 3; POLÍBIO, VI, 2), assim como Cícero argumentava que as mulheres permitiam que a dor as desgastasse (CÍCERO, *Tusculanae*, II, 55).

Em Petrônio encontramos uma descrição da performance de uma viúva. Na descrição de Petrônio há uma representação da performance de pesar romana em oposição à grega, *Graeco more* (PETRÔNIO, *Satyricon,* CXI, 2). Segundo a cena apresentada no *Satíricon*, o costume geral durante o enterro, *vulgari more*, consistia em seguir o enterro com os cabelos soltos ou bater no peito em meio à multidão, *passis prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere* (PETRÔNIO, *Satyricon,* CXI, 1-2). Além disso, a personagem viúva descrita foi apresentada como uma pessoa em lagrimas e com as faces golpeadas pelas unhas, *lacrimas faciemque unguibus sectam* (PETRÔNIO, *Satyricon,* CXI, 8), e que golpeava violentamente o próprio peito e arrancava os cabelos, *lacerauit uehementius pectus ruptosque crines* (PETRÔNIO, *Satyricon,* CXI, 9). Um ponto interessante sobre a descrição de Petrônio são os valores evocados diante da expressão de devoção dessa viúva, pois ela é descrita como exemplo verdadeiro de castidade e de amor, *uerum pudicitiae amorisque exemplum* (PETRÔNIO, *Satyricon,* CXI, 5).

De acordo com uma interpretação tradicionalmente aceita, os gestos violentos e automutilantes eram formas de apaziguar os mortos e impedir que eles se tornassem danosos para os vivos, de modo que a assimetria de gênero colocava as mulheres em posição de bodes expiatórios e por isso assumiam as manifestações mais violentas de luto e as colocava em contato direto com a poluição dos mortos. (CORBEILL, 2004, p. 84).

Contudo, fontes mais abrangentes do que a literatura, como a cultura material, mostram que o gesto de bater no peito e puxar os cabelos, o gesto de *planctos*, também era performada por homens. Nesse sentido, vale ressaltar, que “é problemático [...] acreditar que o mundo feminino [...] pudesse se desenvolver estritamente dentro dos padrões e

estereótipos prescritos" (CUNHA, 1988, p. 25), a mesma crítica vale para o mundo masculino. Um exemplo eloquente desse gesto realizado por homens está representado na tumba dos Hatérios.

Os Hatérios foram uma família de construtores que construíram seu próprio sepulcro, entre o final do século I EC e o início do século II EC na via Labicana (ERKES, 2011, p. 46; TOYNBEE, 1971, p. 44). Em um dos seus relevos há uma mulher deitada sobre um leito fúnebre, cercada por tochas e um candelabro, provavelmente no átrio da *domus*. Duas guirlandas suntuosas de frutas e flores também estão a enfeitar o espaço representado, talvez representem vida após a morte. Na cena ela está sendo guirlandada, talvez por um *pollinctor*, e ao lado dele há duas mulheres com os cabelos soltos que batem nos peitos. Elas podem ser carpideiras, *praeficae,* ou familiares da falecida.

Na parte de baixo, se nota que ao pé do leito há duas mulheres, uma a tocar o aulos (uma flauta dupla) e a outra com as mãos levantadas e usando um véu, provavelmente um *ricinium*. Abaixo da falecida estão dois homens e duas mulheres, provavelmente parentes, batendo no peito em um gesto de lamentação chamado de *planctos* (ERKES, 2011, p. 45). Entre as mulheres, uma delas está com o cabelo solto e talvez essa seja uma demonstração de luto. Na cabeceira da cama estão três figuras femininas agarrando o joelho em sinal de luto, elas usam gorros frígios sobre os cabelos desgrenhados, *pillei*, o que indica serem ex-escravas da falecida que foram provavelmente libertas no testamento. Atrás delas, há uma figura masculina carregando algo, embora não seja claro o que está carregando.

Como vimos, os gestos de dor e de profundo pesar não são performados exclusivamente pelas mulheres, mostrando que "as posições normativas não devem ser vistas pelos historiadores como se

fossem produto do consenso social" (SCOTT, 1995, p. 87). O *planctos* e o uso de roupas escuras e dos cabelos desgrenhados, ignorando as normas estéticas vigentes, demonstram a dor da família em seus corpos e amplificam a demonstração de pesar. Dessa maneira, essas demonstrações de emoções exprimem para a comunidade emocional dos romanos a importância da pessoa falecida, e as emoções do luto indicam também a devoção da família com o morto e com os seus antepassados. Além dessas emoções, a materialidade do espaço, que possuía tochas e músicos, queimadores de incenso e candelabros, reforça a devoção e o pesar expressados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa investigação pudemos evidenciar as experiências das mulheres (TILLY, 1994, p. 36). Não se tratou simplesmente de "torná-las visíveis", mas, sobretudo, de reafirmar seu protagonismo na história (VARIKAS, 1994, p.72). Podemos dizer que de modo geral, os papéis de gênero nestes ritos fúnebres eram bem definidos: enquanto as mulheres atuavam na entrada e na saída da comunidade, bem como atuavam como guardiãs do corpo durante a transição (momento em que o corpo foi velado). Por outro lado, os homens atuavam nos ritos a providenciar o culto dos mortos como divindades recém-criadas enquanto mantinham a continuidade da comunidade ao atuar nas expiações.

Pudemos notar que, ao serem incumbidas dos cuidados das necessidades concretas da pessoa falecida, as mulheres eram colocadas em um papel central no fluxo da existência e da manutenção da sociedade. Ao enfatizar tal fato, pudemos fugir de uma certa tendência historiográfica "sobre as relações de gênero [que] sofre de uma

tendência a vitimizar as mulheres, limitando-se a denunciar a opressão [...]" (CUNHA, 1998, p. 27).

Essas mulheres, aqui percebidas como objeto e sujeito da história (SOIHET; PEDRO, 2007, p.285) evidenciam o protagonismo feminino tanto no nascimento quanto na morte: elas preparavam a existência da criança e do falecido em um novo tipo de existência. Fato interessante, principalmente se considerarmos que um fator considerado invariante cultural para a antropologia é que a morte sempre antagoniza com o nascimento e não com a vida (GODELIER, 2017, p. 35).

Por outro lado, ainda que com certa escassez de diversidades de fontes que tratem das mulheres, foi possível notar que estas mulheres representavam, por vezes, papéis sociais distintos. Algumas tinham papéis mais nobres, até mesmo na realização de elogios fúnebres, enquanto outras, por suas categorias sociais e étnicas, exerciam papéis menos nobres, como as carpideiras. É possível que o status social e as assimetrias nas relações de poder determinasse a expectativa na expressão do pesar, o que poderia sofrer impacto pelas relações de gênero. Dessa forma, embora tenhamos tratado da função das mulheres nos ritos, é importante destacar que elas não devem ser pensadas de forma homogênea (CUNHA, 1998, p. 26).

Todavia, embora na literatura latina o luto excessivo tenha sido retratado como pejorativamente feminino, esses discursos revelam idealizações filosóficas de uma elite e a cultura material, uma fonte mais heterogênea, nos permite perceber que alguns homens não partilhavam dos mesmos critérios e faziam-se representar em forte emoção e pesar. Assim, mesmo que os papéis normativos e as expectativas sociais cobrassem demonstrações de devoção performadas pelas mulheres mediante expressões de pesar excessivo, alguns homens também

demonstravam dor excessiva durante o luto. Nesse sentido, vale lembrar que: "os homens e mulheres reais não cumprem sempre, nem cumprem literalmente os termos das prescrições de sua sociedade" (SCOTT, 1995, p. 88).

Por fim, podemos considerar que pesquisar a participação feminina nos ritos fúnebres é uma forma de estudar a vida das mulheres, não como algo isolado, mas de vincular suas vidas a outros temas históricos (TILLY, 1994, p. 41). Além disso, é importante compreender que "o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, sendo criado nesse e por esse mundo masculino" (SCOTT, 1995, p. 75), ao mesmo tempo em que esse mundo masculino é interdependente do mundo feminino, como pudemos observar nos ritos fúnebres.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

ARISTÓTELES. *Retórica.* Tradução e notas: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.

CICERO. *On the Commonwealth and On the Laws*. Edited and translated by James E. G. Zetze Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CICERO. *Tusculan Disputations.* Translated by J. E. King. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

HORACE. *Odes and Epodes*. Edited with an introduction, translation and commentary by Paul Shorey and Gordon J. LaingChicago: Benj. H. Sanborn & Co. 1919.

PETRÔNIO, *Satyricon*. Tradução e posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

POLYBIUS. *The Histories, III.* With an english translation by W. R. Paton. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

SENECA. *Ad Lucilium Epistulae Morales, volume 1-3.* With an english translation by Richard M. Gummere. Cambridge: Harvard University Press, 1925.

VARRÃO. *Das Coisas do Campo.* Introdução, tradução e notas: Matheus Trevisam. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

VARRO. *On the Latin Language: I, books V – VII.* With an english translation by Roland G. Kent. Cambridge: Harvard University Press, 1938.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M. M. Os Usos do Feminino: ou da participação da mulher na pólis dos atenienses no período clássico. *Phoinix,* Rio de Janeiro, vol. 4, 1998, p. 389-401.

ARIÈS, P. *O Homem Diante da Morte*. São Paulo: Edunesp, 2014.

ASSMANN, A. *Espaços de Recordação: formas de recordação da memória cultural.* Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BELTRÃO, Claudia. *Monimenta Mortuorum*: memória e religião em dois momentos ciceronianos. In: FUNARI, P. P.; OMENA, L. M. (Orgs.). *Práticas Funerárias no Mediterrâneo Romano*. Jundiai: Paco Editorial, 2016, p. 47-68.

BRADLEY, Mark. Pollution, Greece and Rome. In: BAGNALL, R.S. et ali. *The Encyclopedia of Ancient History*. New Jersey: Blackwell Publishing. 2013.

CAVICCHIOLI, M. R. *As representações da sexualidade na iconografia pompeiana*. Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2004.

CITRONI, M. et alli. *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

COLETTI, F.; BUCCELLATO, A. Silicernium e Parentalia. Nouvi Dati Sul Banchetto Nelle Feste In Onore Dei Morti: strutture, Vasellame e Resti Alimentari Delle Necropoli Del Suburbio Romano. Itália, *III Incontro di Studi di Archeologia e Antropologia a Confronto, Fondazione dia Cultura,* 2015, p. 585-603.

CORBEILL, Anthony. *Nature Embodied: gesture in Ancient Rome.* Princeton: Princeton University Press, 2004.

CUNHA, Clementina. De historiadoras, brasileiras e escandinavas: Loucuras, folias e relações de gêneros no Brasil (século XIX e início do XX). *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1998, p. 1-28.

DUMONT, Jean-Christian. La loi de Pouzzoles sur les pompes funèbres. In: *Cahier des thèmes transversaux ArScAn*, CNRS. Paris: Université de Paris Nantere, 2003.

ERKES, Darja Sterbenc. Gender and Roman Funeral Ritual. In: HOPE, V.; HUSKINSON, J. (Eds.). *Memory and Mourning: Studies on Roman Death*. Oxford: Oxbow, 2011, p. 40-60.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português.* Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FORSYTHE, Gary. *A Critical History of Early Rome: From Prehistory to the First Punic War*. Berkeley: California University Press, 2005.

FUNARI, P. P. A. Romanas por elas mesmas. *cadernos pagu*, Campinas, vol. 5, 1995, p. 179-200.

FUNARI, P. P. A.; OMENA, L. M. O ridículo de um Funeral: a simbologia da morte na sátira Apocolocyntosis de Sêneca. In: FUNARI, P. P. A.; OMENA, L. M. (Orgs.). *As Experiências Sociais da Morte: diálogos interdisciplinares*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017, p. 53-80.

GODELIER, Maurice. *Sobre a Morte: invariantes culturais e práticas sociais.* São Paulo: Edições Sesc, 2017.

GRAHAM, Emma-Jayne. Memory and Materiality: Re-embodying the Roman Funeral. In HOPE, V.; HUSKINSON, J. *Memory and Mourning: Studies on Roman Death.* Oxford: Oxbow, 2011, p. 21-39.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOPE, V. M. *Roman Death*. London: Continuum, 2009.

LENNON, J. *Pollution and Religion in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

LEPETZ, Sébastien. Le Restes Animaux Dans Le Sepultures Gallo-Romaines. In: *Monde des morts, monde des vivants en Gaule rurale, Actes du Colloque ARCHEA/AGER* (Orléans, 7-9 février 1992) Tours: Fédération pour l'édition de la Revue archéologique du Centre de la France, 1993, p. 37-44.

LESSA, F. S. Díke, Cidadania e Mulher na Pólis. *Phoinix,* Rio de Janeiro, vol. 1, 1995, p. 65-71.

LINDSAY, Hugh. Death-pollution and the funerals in the city of Rome. In: HOPE, V.; MARSHALL, E. *Death and Disease in the Ancient City*. London: Routledge, 2000, p. 152-173.

MAINI, Elena; CURCI, Antonio. The food of the dead: alimentary offerings in the Etruscan-Celtic necropolis of Monterenzio Vecchio. *Anthropozoologica.* 48. Bologna, 2013, p. 341-354.

MAURIN, J. Funus et Rites de Separation. In: *Annali: Dipartamento di Studi Del Mondo Classico e Del Mediterraneo Antico, Sezione di Archeologia e Storia Antiga*. Napoli: Herder Editrice e Libreria, 1984.

OLIVEIRA, Yuri Augusto. *Sob os Olhos de Fébruo: o cotidiano da morte na Roma mediterrânea (II AEC. a II EC.).* Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2022.

PERALTA, Dan-El Padilla. Slave Religiosity in the Roman Middle Republic. *Classical Antiquity*, vol. 36, n. 2, 2017, p. 317-369.

RODRIGUES, J. C. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Dicionário Latino Português*. Belo Horizonte: Editora Garnier, 2019.

SCHEID, John. *La Religion des Romains*. Paris: A. Colin, 2017.

SCHEID, John. *Quando Fare è Credere: i riti sacrificiali dei romani*. Roma: Editori Laterza, 2011.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, n. 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SILVA, Semíramis Corsi. O Poeta Romano Horácio e a Sátira Latina. *Revista das Faculdades Integradas Claretianas*, n. 4, 2011, p. 49-63.

SOIHET, Raquel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 27, n. 54, 2007, p. 281-300.

TILLY, Louise A. Gênero, História das Mulheres e História Social, *cadernos pagu* (3), 1994, p. 29-62.

TOYNBEE, Jocelyn, M. C. *Death and Burial in the Roman World.* New York: Cornell University Press, 1971.

TREVIZAM, M. Nota Introdutória à Tradução do *De Re Rustica*. In: VARRÃO. *Das Coisas do Campo.* Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 11-15.

VARIKAS, Eleni. Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott. *cadernos pagu* (3) 1994, p. 63-84.

VEYNE, P. O Império Romano. In: ARIÈS, P., DUBY, G. (Orgs.). *História da Vida Privada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 19-223.

WILLIAMS, C. *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity.* New York/Oxford: Oxford University Press, 2010.

13

PROTAGONISTAS NA ANTIGUIDADE: REPRESENTAÇÕES DO TRABALHO FEMININO NAS PAREDES DE POMPEIA

Gabriela Isbaes [1]

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, foi comum que em diferentes temporalidades e sociedades se consolidassem discursos sobre as mulheres que as colocavam como figuras delicadas, maternais, recatadas e emotivas. Assim, ao entender que a história é um reflexo da sociedade que a produz, até metade do século passado e antes do despontar das pautas feministas nas ciências humanas, tínhamos uma historiografia que, no geral, se preocupava em atestar a presença masculina em posições de destaque (BÉLO, 2018, p. 33). Tais discursos tiveram força, uma vez que operaram em práticas, instituições e relações de poder que moldaram o ideário social, perpassando também a construção do conhecimento histórico (MORO ABADÍA; DÍAZ-ANDREU, 2011, p. 226; MCLAREN, 2016, p. 120).

Sobretudo no que concerne à história da antiguidade romana, a qual permaneceu por muito tempo envolta em narrativas sobre as grandes conquistas territoriais empreendidas por governantes poderosos, essa visão sobre as mulheres foi propagada durante décadas. A partir desse discurso, que naturalizava e unificava o patriarcado não

---

[1] Agradeço aos Profs. Drs. Pedro Paulo Funari e Lourdes Conde Feitosa. Agradeço às Profas. Dras. Marina Regis Cavicchioli, Sarah Fernandes Lino de Azevedo e Semíramis Corsi Silva, pelo convite para participar da obra. Agradeço à Unicamp pelo apoio institucional. As responsabilidades pelas ideias restringem-se à autora.

apenas em meio aos romanos, mas também nas mais variadas sociedades, as mulheres eram tratadas como personagens secundárias para o entendimento das dinâmicas históricas, o que refletiu na forma como foram (ou não foram) abordadas nas narrativas (SPENCER-WOOD, 2006, p. 311; HEMELRIJK, 2016, p. 895).

Nancy Rabinowitz (1993, p. 01; 03) também expôs que, no caso do mundo antigo, a situação ainda se agravava, pois, muitas das pesquisas haviam se baseado na análise das fontes literárias para o seu desenvolvimento, sendo que essas, em sua maioria, haviam sido escritas por homens letrados da aristocracia. Para a autora, em um ambiente historiográfico moderno no qual a tendência de leitura do passado era aquela que enfatizava a história militar e política, tais textos consistiam nos documentos certos para auxiliar na sustentação da visão de que as ideias patriarcais eram aquelas que predominavam na antiguidade. Ademais, antes do despontar das pautas da terceira onda dos movimentos feministas na década de 1960, as mulheres tinham acesso mais restrito às universidades, de modo que sua participação na construção do saber também era de certa forma limitada (BÉLO, 2018, p. 33). Portanto, preenchido por homens, o ambiente acadêmico se acomodou a propagar discursos masculinizantes apoiados nas perspectivas historiográficas defendidas até então.

Contudo, as ciências humanas passaram por intensas revisões teórico-metodológicas desde a década de 1960, as quais impuseram a destituição dessa ordem de pensamento e estabeleceram novas diretrizes para a construção das narrativas sobre o passado. Nesse cenário, movimentos sociais reivindicaram a inserção de uma maior diversidade de personagens nas pautas de estudo. Destaca-se aqui a influência dos feminismos, os quais, aliados às epistemologias de

gênero, questionaram a ideia de que o patriarcado teria sido onipresente e universal, assim como desenvolveram reflexões sobre quais teriam sido, de fato, as experiências femininas ao longo do tempo e espaço. Em especial, no caso das sociedades antigas, os pesquisadores partiram em busca de compreender como teriam sido os cotidianos femininos e quais os processos de resistência empreendidos pelas mulheres em meio a esse cenário (SPENCER-WOOD, 2006, p. 296).

Assim, parafraseando o título do texto de Pedro Paulo Funari publicado em 1995, surge a necessidade de se conhecer "as romanas por elas mesmas". Mas como fazê-lo? Como supracitado, as fontes literárias não davam conta de abordar as vivências femininas de forma aprofundada, ou ainda ofereciam visões demasiado estereotipadas sobre elas (KAMPEN, 2015, p. 72). Nesse ínterim, surge a necessidade de ampliar o catálogo de fontes a ser consultado, de modo que os vestígios arqueológicos passaram a ser utilizados em larga escala para o desenvolvimento das pesquisas sobre a história das mulheres e de tantos outros personagens antes subalternizados.

Ressalta-se que, mais do que ir em busca de novos materiais para o desenvolvimento das pesquisas, cabe a nós, historiadores, também reexaminar as fontes que há muito são conhecidas, mas agora a partir do alinhamento com as epistemologias feministas e de gênero (KAMPEN, 2015, p. 72). Este é o caso das pinturas parietais da cidade romana de Pompeia. O local, que foi soterrado pelo vulcão Vesúvio no ano 79 d.C., abriga um dos maiores acervos iconográficos do mundo antigo, e seus afrescos são conhecidos desde o início das escavações no sítio arqueológico no século XVIII. Ainda assim, por cerca de dois séculos as pinturas tiveram grande parte de seus estudos restritos ao campo da História da Arte.

Todavia, Natalie Kampen (2015, p. 81) explicita que, na atualidade, as pinturas passam a ser encaradas enquanto fonte e instrumento de comunicação, os quais refletem os valores que estavam presentes na sociedade romana antiga. Portanto, ao seguirem essa linha, as análises mais contemporâneas dos afrescos pompeianos vão em busca de compreender quais eram as crenças, as ideias, os costumes, os hábitos e as dinâmicas cotidianas dos mais diversos indivíduos que habitaram a região a partir da análise das composições e personagens presentes nesses artefatos imagéticos (HALLET, 2015, p. 22; SPENCER-WOOD, 2006, p. 299).

Em alinhamento com tais discussões, e em vistas de ressaltar a importância dos debates feministas e de gênero para o desenvolvimento de uma história antiga mais diversa, este texto se propõe a discutir e a reforçar a ideia de que havia protagonismo feminino na Roma antiga, o fazendo a partir da análise de pinturas de Pompeia. Em um primeiro momento, serão apresentadas algumas das pautas levantadas nas últimas décadas acerca dos estudos sobre as mulheres na antiguidade. Serão trazidas, sobretudo, reflexões que versam sobre o uso das fontes materiais e das epistemologias feministas e de gênero aplicados ao mundo antigo. Em seguida, se dará a análise de quatro pinturas parietais provenientes do sítio arqueológico de Pompeia, as quais contam com representações femininas. Nos afrescos escolhidos é possível visualizar as personagens desempenhando atividades diversas no campo do trabalho, de modo a demonstrar que, longe de viverem de forma reclusa e subordinadas à tutela masculina, as mulheres romanas ocuparam posições de proeminência na esfera econômica da sociedade.

BALANÇO SOBRE AS MULHERES NA ANTIGUIDADE

O cotidiano das sociedades e dos indivíduos que dela fazem parte hoje é pauta de estudo de muitas pesquisas alinhadas à vertente da História Cultural. Entretanto, até meados do século XX esse tópico não ganhava a devida atenção, tendo em vista as ideias defendidas pelas correntes historiográficas que orientavam a construção do conhecimento até então, como supracitado. Nesse cenário, os historiadores cediam pouco espaço para a evolução dos debates acerca dos costumes, dos trabalhos, dos comportamentos, entre outros elementos que faziam parte das tramas cotidianas dos indivíduos ao longo do tempo. Portanto, se nem mesmo entre as pesquisas sobre as figuras masculinas tais dimensões eram abordadas com profundidade, o que dizer, então, do cotidiano das mulheres, que sequer eram cogitadas como pauta primária de estudo nesse momento? (FUNARI; SILVA, 2008, p. 87).

Ainda assim, se buscarmos na historiografia sobre o mundo antigo produzida na primeira metade do século XX, é certo que encontraremos informações sobre as mulheres e seus cotidianos. Cito aqui o trabalho pioneiro de Helen McClees que, influenciada por uma das primeiras gerações de arqueólogas, publicou em 1920 a obra "*A study of women in Attic inscriptions*". A autora buscou coletar inscrições publicadas da região grega da Ática que mencionavam as mulheres, com a intenção de conhecer sobre as suas vidas e posições em meio a sociedade local. McClees (1920, p. 01) expõe que não chegou a conclusões que iam muito além daquelas expostas pelos estudos das fontes literárias e artísticas, mas defende o diferencial de sua pesquisa ao conseguir encontrar

informações acerca das atividades cotidianas desempenhadas pelas mulheres gregas no que concerne à família, religião e costumes.

Dessa maneira, encontramos alguns trabalhos e reflexões de historiadores e arqueólogos voltados às personagens femininas na antiguidade e às suas vivências desde o início do século XX. Mas, infelizmente, esses eram minoria. Ademais, como expôs Sara Pomeroy em sua pioneira obra *Goddessess, wores, wives and slaves*, publicada em 1975, tais estudos, em muitos casos, davam destaque apenas às mulheres pertencentes às famílias imperiais ou de proeminência política, as quais eram abordadas por sua relação de proximidade com as figuras masculinas de poder (POMEROY, 1999, p. 252). Neste caso, eram quase sempre descritas como personagens matronais, recatadas e modestas que, devido a sua posição de destaque, deveriam servir de exemplo e influenciar as demais mulheres. Ou seja, mesmo que houvesse uma ênfase nas figuras femininas, os estereótipos e as relações dicotômicas de gênero eram quase sempre reforçados (SPENCER-WOOD, 2006, p. 311; FOXHALL, 2013, p. 04).

Portanto, no caso da Roma antiga, houve uma naturalização da ideia de que a imposição das relações de poder patriarcais era incontestável, e que as mulheres compunham um grupo unitário passivo a essas normas. Nesse cenário, e sobretudo durante a República, o patriarcado teria agido por meio da figura do *paterfamilias*, que no ambiente residencial e familiar possuía poder sobre todos os membros de sua família, fossem eles adultos ou crianças, assim como sobre os escravizados e empregados. Esses indivíduos deviam obediência e respeito ao *paterfamilias*, sobretudo no caso das mulheres, encaradas como aquelas que deveriam zelar pela família e apoiar o patriarca em suas decisões (DUPRAT, 2017, p. 115).

Contudo, os estudos mais atuais, em especial aqueles desenvolvidos nas últimas três décadas, têm revisitado ideias como essa, de modo que hoje não é mais possível afirmar que a totalidade dos discursos de poder e das normas de gênero presentes no cotidiano dos indivíduos antigos estavam voltados apenas a produzir subjetividades femininas dóceis (DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 62-63; 118-119). Mesmo no ambiente residencial, onde em um primeiro momento poderia parecer que a tutela do *paterfamilias* imperava, as análises da cultura material trouxeram compreensões mais abrangentes acerca do uso desse espaço. Essas rejeitam a segregação sexual rígida e consideram as casas como palco de desenvolvimento de relações sociais constantes entre os mais variados indivíduos. Como admite Paul Zanker (1995, p. 12), no caso das residências da elite, as áreas abertas como o átrio e o peristilo ofereciam pouca privacidade, e os quartos, muitas vezes voltados para essas áreas, também eram compartilhados entre os familiares. Dessa forma, a colocação das mulheres em espaços privados parece não fazer muito sentido, posto que estas estavam sempre em interação social com os membros da família, empregados e visitantes.

Sendo assim, há algum tempo, temos sido levados a refletir acerca das nuances do predomínio do poder masculino na Roma Antiga e de como as normas de gênero não atingiam a todas as mulheres de forma igualitária. Emily Hemelrijk (2016, p. 895) afirma que, apesar de a parcela feminina da sociedade romana ser expressiva, não devemos taxá-la como grupo unitário, mas sim, verificar variantes como idade, *status* jurídico e social, etnia, classe, localidade, entre outras, para que se possa, assim, compreender a multiplicidade de suas experiências. Portanto, nesse novo cenário epistemológico interseccional, podemos afirmar que entre as romanas houve reações diversas às normas de

gênero, o que resultou em uma variedade de subjetividades femininas nessa sociedade (DAVIES, 2018, p. 01). Nesse sentido, cabe deixar claro que as perspectivas trazidas sobre as mulheres nas pinturas que serão analisadas adiante, remetem ao cenário romano itálico do período imperial, com enfoque na cidade de Pompeia.

Ademais, a diversidade de comportamentos e experiências femininas apenas pode ser visualizada se nos voltarmos àquele tópico que por muito tempo foi deixado de lado: o cotidiano. A virada epistemológica que aconteceu nas ciências humanas no decorrer do século XX fez com que os historiadores percebessem que a agora tão valorizada dimensão cultural, apenas poderia ser apreendida se compreendido o dia a dia dos indivíduos. Dessa maneira, as produções sobre o mundo antigo têm cada vez mais se voltado a abordar as tramas cotidianas, em especial no caso das mulheres que, muitas vezes distantes das narrativas oficiais e dos pódios da vida pública, têm nesse espaço a fonte para expansão de sua história.

Defendemos aqui um diálogo com a chamada Arqueologia de Gênero, campo de estudos que se desenvolveu nas últimas décadas e que tem ganhado espaço nas pesquisas sobre o mundo antigo. Os arqueólogos e historiadores que trabalham com essa vertente se voltam a analisar os vestígios materiais para a compreensão das relações de gênero sustentadas nas mais variadas sociedades. Ainda, em diálogo com os feminismos, a Arqueologia de Gênero tem auxiliado na ampliação das perspectivas acerca dos papéis desenvolvidos pelas mulheres ao longo da história (FALCÓ MARTÍ 2003, p. 44-45; 57). Nesse sentido, observamos que diversas pesquisas dedicadas à análise dos vestígios materiais da antiguidade têm se debruçado a trabalhar com as propostas da Arqueologia de Gênero, o que serviu para alargar ainda

mais o *corpus* de informações acerca das mulheres do período (DÍAZ-ANDREU, 2019, p. 67-70).

A materialidade de Pompeia há muito vem sendo explorada para o conhecimento do cotidiano dos antigos itálicos, haja vista a abundância de vestígios encontrados no local, preservados após séculos de soterramento causados pela erupção do Vesúvio. As pinturas parietais são um dos achados que mais chamam a atenção, posto que mantiveram, em muitos casos, um elevado nível de conservação, o que permite que visualizemos temas e cenas que remetem às crenças, às atividades, aos trabalhos, ou seja, ao cotidiano dos antigos. Nesse sentido, não basta que estudemos os afrescos apenas por sua natureza artística. Precisamos encará-los também como elementos da cultura material, que comunicam e reafirmam símbolos comuns a uma sociedade, de modo que trazem informações sobre o contexto no qual foram produzidos, e auxiliam na compreensão das atividades, vivências e identidades femininas (BROWN, 1993, p. 245; KAMPEN, 2015, p. 81).

No caso das pinturas de Pompeia, como atesta Marina Cavicchioli (2015, p. 70), é difícil afirmar quem as produziu. No entanto, sabe-se que tais representações, no geral, foram elaboradas a partir de ideias coletivas, compartilhadas no imaginário social. Diante disso, os afrescos pompeianos permitem encontrar evidências da atuação feminina em esferas diversas, de modo que se atesta a presença dessas personagens no meio social público romano. Nesse sentido, possuímos estudos que se debruçam a compreender as mulheres na antiguidade e a sua relação com o mundo do trabalho, as interações sociais, suas sexualidades, religiosidades, costumes, entre outros elementos que compõem as suas vivências e identidades.

Apesar da ênfase nos afrescos nesse texto, cabe ressaltar que arqueólogos e historiadores que trabalham em consonância com os feminismos e as epistemologias de gênero têm se debruçado a estudar um leque de fontes materiais cada vez mais plural, de modo que hoje há um *corpus* documental e teórico muito ampliado sobre as mulheres antigas (SPENCER-WOOD, 2006, p. 307). Mesmo as fontes literárias têm sido revisitadas a partir de tais bases teóricas, a fim de que sejam realizadas interpretações renovadas sobre as mesmas, as quais têm contribuído também para o alargamento dos estudos sobre as mulheres (SCOTT, 1995, p. 181).

PROTAGONISMOS FEMININOS NAS PINTURAS DE POMPEIA

No Império Romano, a linguagem corporal vinculada às imagens das mulheres propagada nos meios oficiais, como amoedações e estátuas encomendadas pelo Estado, em muitos casos ressaltavam a *pudicitia*. O conceito, apesar de subjetivo, estava ligado à personificação da modéstia, da docilidade, da integridade e da castidade das matronas romanas, evocadas por meio da representação de gestualidades serenas, cabelos penteados e roupas que cobrissem todo o corpo (SCOTT, 1995, p. 185; HEMELRIJK, 2016, p. 896; AZEVEDO, 2019, p. 10).

Apesar desse padrão estar presente em diversos exemplares da cultura material oficial, assim como daquela produzidas pela elite, nos objetos que remetem a outros contextos e/ou às demais camadas da população, visualizamos uma maior variedade de modos de representar as mulheres. Como afirma Kristina Milnor (2005, p. 01; 03), mesmo durante o Império, com as políticas de Augusto que ensejavam manter o *mos maiorum* e agiam em defesa da família, as fontes materiais indicam

que as mulheres teriam ganhado destaque na esfera pública. Isso se deve às mudanças culturais e sociais que se desenvolvem no período, bem como às legislativas, que de certa forma flexibilizaram a condição feminina e modificaram as relações entre os gêneros (CANTAELLA, 2016, p. 424). No que diz respeito à legislação, destacam-se as leis matrimoniais elaboradas por Augusto, que tinham como objetivo reorganizar o poder do *paterfamilias* e da aristocracia romana, ao transferir funções da esfera privada para a pública (AZEVEDO, 2019, p. 02).

Dessa maneira, as pinturas que serão apresentadas adiante remetem a esse período e correspondem, sobretudo, ao terceiro e quarto estilo pictórico pompeiano. A divisão em quatro estilos de pintura foi elaborada por Augusto Mau no século XIX, e determina que a partir do terceiro estilo, desenvolvido entre finais do século I a.C. e início do século I d.C., ou seja, período correspondente aos primórdios do governo imperial, houve também um aumento da representação de pessoas e de cenas cotidianas nos afrescos (SCHEFOLD, 1983, p. 32).

Como supracitado, nas últimas décadas, as pesquisas têm caminhado no sentido de demonstrar esferas mais plurais de atuação das mulheres da antiguidade, de modo a deixar claras as nuances que as relações de poder patriarcais poderiam possuir. Assim, por meio da análise da cultura material, podemos nos indagar a respeito dos protagonismos femininos e de sua participação na economia, na religião, na gestão de negócios, entre outros espaços que até há algumas décadas pareciam não pertencer a essas personagens.

No que se refere ao campo do trabalho, ao contrário do que pregaram as correntes mais tradicionalistas, entre as romanas menos abastadas era comum a realização de atividades remuneradas. A fim de auxiliar na complementação da renda familiar, muito além de viver

apenas em função da domesticidade, as mulheres desenvolviam funções variadas, fosse no campo ou nas cidades (HEMELRIJK, 2016, p. 896; 899).

Em Pompeia, encontramos uma variedade de pinturas parietais que ilustram o cotidiano feminino e voltam-se à retratação dessas personagens em seus ambientes de trabalho. Por certo, o espaço aqui disponibilizado não permite que analisemos cada uma dessas representações imagéticas. Entretanto, foram escolhidas quatro delas, as quais tratam de temas comumente encontrados nos afrescos pompeianos, e que reforçam o argumento de que as mulheres desempenhavam atividades na economia da cidade.

Uma pintura apresentada por Hilary Becker (2016, p. 917), em um interessante artigo sobre as mulheres na economia romana, ilustra um espaço muito comum a nós na atualidade: uma loja de calçados e artigos de vestimenta (Imagem 1). O retrato faz sentido se levarmos em conta que foi encontrado na casa de Marcus Vecilius Verecundus (IX, 7, 6-7), um *vestiarius*, profissional especializado na fabricação e venda de roupas e demais itens de vestuário. Apesar da baixa qualidade da imagem a qual tivemos acesso, no centro da composição observamos uma mulher anônima, que pode ter sido uma funcionária contratada, ou até mesmo membro da família de Verecundus. Retratada atrás de um balcão, ela parece expor alguns modelos de calçados a um cliente, sentado em um banco no canto direito da imagem. Ao fundo, ainda, visualizamos prateleiras preenchidas com roupas e calçados, o que nos leva a crer que, de fato, se trata de um ambiente comercial.

Imagem 1. Vendedora de roupas e calçados. Datação: possivelmente século I d.C. Local de achado e conservação: Casa de Marcus Vecilius Verecundus, Via Dell' Abbondanza, Sítio Arqueológico de Pompeia (IX, 7, 6-7). Fonte: BECKER, 2016, p. 917.

A ideia de um comércio como este na Roma antiga, ou em uma cidade pequena como Pompeia, pode até causar certo estranhamento ao nosso olhar contemporâneo. Todavia, de acordo com Margarita Gleba (2016, p. 844; 849), o ramo têxtil era um dos mais valorizados na Península Itálica, e os afrescos pompeianos trazem mais alguns registros que confirmam essa informação e demonstram a participação feminina nos ofícios da área. Um desses exemplares foi encontrado na lavanderia de Veranius Hypsaeus (VI, 2, 31) (Imagem 2) que, assim como no caso da pintura pertencente à residência do *vestiarius*, representa os ofícios desempenhados no local de achado. A cena retrata o ambiente de trabalho da lavanderia, a julgar pelas roupas estendidas em varais representadas na parte superior do afresco, bem como pelo fato de que o homem e as duas mulheres retratados manipulam peças de vestimenta.

Imagem 2: Trabalhadores em uma lavanderia. Datação: possivelmente século I d.C. Local de achado: Lavanderia de *Veranius Hypsaeus*, Sítio Arqueológico de Pompeia (VI, 2, 31). Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, inventário nº 9774. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeii_-_Fullonica_of_Veranius_Hypsaeus_2_-_MAN.jpg. Acesso em: 18/01/2022.

Dessa maneira, observa-se que a indústria têxtil e suas ramificações eram parte importante da economia pompeiana, assim como ofereciam às mulheres uma variedade de ofícios que envolviam desde o processo de fabricação até a venda e manutenção dos produtos (BECKER, 2016, p. 919). Emily Hemelrijk (2016, p. 896) atesta que, sobretudo na Itália romana, não apenas as pinturas, mas os demais elementos da cultura material, como lápides funerárias, registros epigráficos e esculturas, atestam a valorização do ramo têxtil e da participação feminina nesse cenário. De acordo com a autora, as mulheres de diferentes classes aprendiam a fiar e tecer desde muito cedo, tendo em vista que essas eram atividades relacionadas à virtude feminina e podiam ser ensinadas no espaço doméstico. Desse modo, estavam familiarizadas com o ofício e, sobretudo

entre as menos abastadas, utilizavam esse conhecimento como forma de obter rendimentos.

Um dos quadros que faz parte do acervo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles também apoia a ideia de que as mulheres participavam das atividades econômicas de Pompeia e, neste caso, pode indicar a liderança feminina nos negócios. O afresco, muito conhecido por estudiosos das artes da antiguidade, foi encontrado na casa e padaria de Terentius Neo (VII, 2, 6) e retrata um casal (Imagem 3). A moça segura em suas mãos um estilete e uma tabuinha, elementos utilizados para a escrita, enquanto o homem segura um pergaminho. Pelo modo como foram representados, somos levados a crer que o afresco é um retrato do casal proprietário da padaria, pertencente à classe de comerciantes local.

Imagem 3: Terentius Neo e sua esposa. Datação: Século I d.C. Local de achado: Casa do padeiro *Terentius Neo*, Sítio Arqueológico de Pompeia (VII, 2, 6). Local de conservação: Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, inventário nº 9058. Fonte: MAIURI, 1953, p. 102-103.

Apesar de algumas interpretações irem no sentido de inferiorizar o protagonismo feminino nesse espaço, indicando que a mulher foi colocada na pintura apenas para cumprir as formalidades de um retrato de família, estudos mais atuais vão na contramão desse argumento (SANFELICE, 2011, p. 187-189). Em Pompeia, foram encontradas outras diversas pinturas que representam mulheres segurando tabuinhas e estiletes, o que indica que o seu acesso à educação não era de todo limitado. Ainda, outra hipótese para esse tipo de representação feminina, e que dialoga com o caso da pintura da casa de Terentius Neo, é aquela que indica que tais instrumentos serviam para a realização de contabilidade (MOTA; PIMENTA; SILVA, 2014, p. 161). Ou seja, é possível que marido e mulher gerissem em conjunto os negócios da padaria, em especial se levarmos em conta que foram retratados lado a lado. Em vista disso, esse tipo de pintura reforça o argumento de que as mulheres também desempenhavam funções de liderança e garantiam os rendimentos de suas famílias no cenário romano (BECKER, 2016, p. 916).

No caso das mulheres da elite, a participação nas dinâmicas econômicas e sociais das cidades ficava, muitas vezes, relacionada à gestão dos negócios familiares, mas também às práticas de munificência cívica. A partir do financiamento de obras e monumentos públicos, elas apareciam como personagens importantes em meio a uma comunidade. Como forma de agradecimento pela benfeitoria, esperava-se que a pessoa recebesse uma estátua ou placa com inscrições colocadas em local público (HEMELRIJK, 2016, p. 898). De acordo com Taís Pagoto Bélo (2020, p. 263), a prática da munificência trouxe uma abertura às mulheres da elite para a vida pública, as quais poderiam realizar as benfeitorias em vista de fortalecer a influência de suas famílias na comunidade, bem como em prol de sua imagem pessoal. Dessa forma,

essas mulheres se tornavam reconhecidas em seu meio social e eram exemplos a serem seguidos. Segundo a historiadora, na capital romana as mais conhecidas benfeitoras eram as mulheres da família imperial, enquanto nas províncias as aristocratas e libertas que ascenderam socialmente ganhavam destaque.

Uma mulher protagonista em Pompeia e que se beneficiou de sua posição e riqueza para adquirir reconhecimento em meio aos cidadãos foi Eumáquia. Vinda de uma família abastada, cultivadora de vinhedos e produtora de cerâmica, essa benfeitora viveu no século I d.C. e atuou na cidade vesuviana. Além da participação direta na gestão dos negócios familiares, Eumáquia financiou a construção do prédio da corporação de ofício dos trabalhadores têxteis, localizado próximo ao Fórum de Pompeia. Como forma de agradecimento pela construção do edifício, foram colocadas logo em sua entrada uma inscrição e uma estátua em honra à benfeitora (FEITOSA, 2010, p. 262-263). O modo como Eumáquia foi representada deixa clara a sua posição de proeminência em meio àquela cidade, porém, destaca a sua dignidade matronal por meio das gestualidades relacionadas à *pudicitia*. Assim, ressalta-se a afirmação de Hilary Becker (2016, p. 924) de que as mulheres, em especial as das elites, poderiam atuar de forma a favorecer algum setor em particular, o que lhe garantia expressiva exposição pública e honras, mas sem deixar de servir como exemplo aos valores matronais presentes naquela sociedade.

Apesar do foco na produção têxtil apresentado até agora, haja vista a relevância desse setor para a economia pompeiana, as pesquisas têm atuado em frentes diversas nas últimas décadas, de modo que uma variedade de hipóteses sobre o trabalho feminino na antiguidade vem sendo formulada. Em Pompeia, um outro setor no qual as mulheres

estavam envolvidas é aquele relacionado à produção de *garum*, uma espécie de molho de peixe muito consumido pelos romanos. Piotr Berdowski (2008, p. 253; 256) expõe que foram encontradas no sítio arqueológico ânforas para o armazenamento de *garum*, as quais contam com inscrições que indicam o envolvimento feminino na produção e comercialização desse alimento.

Uma outra grande parte dos trabalhos femininos observados na Roma Antiga estavam relacionados ao cuidado ou à indústria doméstica. Nesse sentido, as mulheres, livres, libertas ou escravizadas, poderiam atuar como enfermeiras, cozinheiras, parteiras, damas de companhia e cabeleireiras (ALDRETE, 2004, p. 58; HEMELRIJK, 2006, p. 900). Essa última profissão foi muito observada em algumas pinturas pompeianas, ao passo que Hilary Becker (2016, p. 916) atesta que há uma grande quantidade de inscrições romanas que citam mulheres cabeleireiras, o que nos leva a crer que esta era uma profissão comum. Segundo a autora, no geral, as mulheres que atuavam no ramo eram escravizadas ou profissionais contratadas em dias específicos para cuidar da estética de suas clientes.

A imagem 4 é um desenho que reconstitui uma pintura encontrada na residência conhecida como Casa das Vestais (VI, 1, 7), em Pompeia. Apesar do nome dado ao local, escolhido pelos arqueólogos que o encontraram pela primeira vez no século XVIII, este nada tem a ver com as sacerdotisas que se dedicavam ao culto da deusa Vesta, em Roma (BEARD, 2016, p. 53). Na pintura, visualizamos duas mulheres que manipulam o cabelo e as vestimentas de uma moça que se encontra sentada. Do mesmo modo, a mulher representada à esquerda do quadro, com a mão sob o queixo, parece também ser atendida por uma mulher que está logo atrás, em pé. A suntuosidade da decoração do local, bem

como o fato de essas mulheres estarem sendo servidas pelas demais figuras femininas, nos leva a crer que se trata de uma representação de personagens da elite acompanhadas de suas camareiras, em preparo para o início do seu dia, ou até mesmo para um evento especial.

Em Pompeia, nas pinturas nas quais as mulheres aparecem exercendo a função de camareiras, o seu nível social ou profissional pode ser diferenciado tanto pela tarefa que executam, quanto pela simplicidade de suas vestes e adornos. O interessante, porém, é a demonstração de que essas mulheres estavam em constante interação com componentes de outras classes sociais, o que gerava uma ampliação de suas redes de sociabilidades (BECKER, 2016, p. 196; HEMELRIJK, 2016, p. 898).

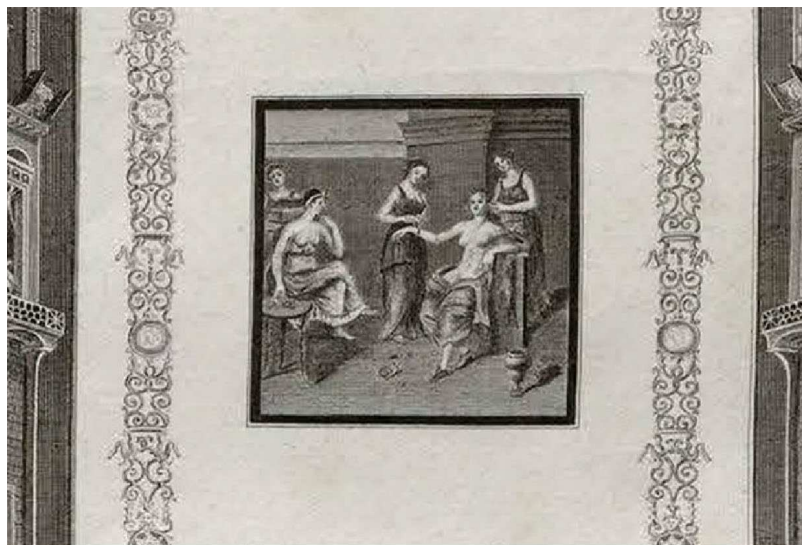



Imagem 4: Senhoras em cena de toalete (reconstituição em desenho). Datação: Século I d.C. Local de achado: Casa das Vestais, Sítio Arqueológico de Pompeia (VI, 1, 7). Local de conservação: Casa das vestais. Fonte: https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2001%2007%20p6.htm. Acesso em: 18/01/2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se durante a segunda metade do século XX os historiadores que se debruçaram a estudar as mulheres lutavam para a consolidação do seu campo de estudos, hoje podemos comemorar a conquista desse espaço. Ultrapassada a fase inicial de crítica ao androcentrismo que ainda imperava nas narrativas, o que vemos hoje é a ampliação dos estudos que versam sobre as personagens femininas. Mesmo os estudos clássicos, que se mantiveram por um grande período de tempo presos a vieses tradicionalistas e masculinizantes, são atingidos pela onda de estudos feministas, de modo que não se pode mais fazer história sem abordar as mulheres.

Portanto, hoje temos uma variedade de obras que versam sobre a vida das mulheres romanas em suas mais diversas dimensões, e abordam questões relativas às suas profissões, cotidianos, relações pessoais e subjetividades. Entretanto, estamos longe de ter um campo prestes a se esgotar, haja vista a ampliação das possibilidades de análise, que mesclam teorias, fontes, temporalidades e questionamentos, e impulsionam a história das mulheres.

Os afrescos aqui apresentados, há muito são conhecidos por historiadores, arqueólogos e interessados pelas artes na antiguidade, que desde o início das escavações do sítio arqueológico pompeiano têm se impressionado com o estado de preservação desses materiais e com a sua importância para se conhecer alguns aspectos do passado romano. Contudo, aqueles aqui trazidos foram selecionados com o intuito de demonstrar algumas das possibilidades de protagonismo que as mulheres poderiam ter desenvolvido na Roma Antiga. Assim, por meio das representações contidas nas pinturas parietais, conseguimos

visualizar a atuação feminina no campo do trabalho, e aferir o seu envolvimento na gestão dos negócios, nos processos de produção e comercialização de produtos, e também em profissões voltadas ao cuidado pessoal. Profissões essas que são visualizadas também na contemporaneidade, mas que agora sabemos existir há muito mais tempo.

Após as análises, compreende-se que mulheres de diversas classes sociais atuavam na vida pública e exerciam funções muito plurais que as colocavam como agentes essenciais para o desenvolvimento das dinâmicas do espaço urbano. Ao tomar os afrescos como elemento de comunicação, que transmitia ideias, costumes e comportamentos compartilhados entre os romanos, é possível afirmar que a participação feminina no espaço público era bem aceita. Caso contrário, talvez as mulheres não tivessem sido representadas exercendo funções de protagonismo, uma vez que tais informações preenchiam o campo de visão e o imaginário de qualquer um que tivesse contato direto com esses materiais imagéticos.

Por certo, aqui foi apresentada apenas uma pequena discussão acerca das possibilidades de protagonismo feminino na Roma Antiga, limitada ao cenário de Pompeia e às representações contidas em algumas poucas pinturas. Contudo, muitas das pesquisas desenvolvidas nas duas últimas décadas, assim como aquelas que vêm se desenvolvendo na atualidade, têm garantido que encontremos as mulheres e suas atuações em diversos períodos e espaços.

Dessa maneira, os estudos de gênero têm ido em busca de compreender cada vez mais como se davam essas relações entre os indivíduos, assim como as diferenças entre elas, se tomarmos como base variantes de localidade, tempo, etnia, idade, entre outras.

Avançamos muito nas últimas décadas, mas temos ainda um caminho de ampliação a percorrer conforme nos indagamos a respeito de uma maior variedade de temas, e exploramos fontes cada vez mais diversas. Nesse sentido, tem-se a intenção de instigar cada vez mais a reflexão acerca de como teriam sido os cotidianos femininos na antiguidade, a partir da utilização das bases feministas e de gênero para tanto.

REFERÊNCIAS

ALDRETE, Gregory S. *Daily life in the roman city*: Rome, Pompeii and Ostia. Westport: Greenwood Press, 2004.

AZEVEDO, Sarah Fernandes Lino de. A ética da monogamia e o espírito do feminicídio: marxismo, patriarcado e adultério na Roma Antiga e no Brasil atual. *História*, São Paulo, v. 38, 2019, p. 1-19.

BEARD, Mary. *Pompeia*. A vida de uma cidade romana. Tradução de Cristina Cavalcanti. São Paulo: Record, 2016.

BECKER, Hilary. Roman women in the urban economy. Occupations, social connections, and gendered exclusions. In: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Eds.). *Women in antiquity*. Real women across the ancient world. Londres: Routledge, 2016, p. 915-931.

BÉLO, Tais Pagoto. Os estudos de gênero na arqueologia. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CAMARGO, Vera Regina Toledo (Orgs.). *Divulgando o patrimônio arqueológico*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 31-42.

BÉLO, Tais Pagoto. As moedas das mulheres imperiais. *Mare Nostrum*, São Paulo, v. 11, n. 01, 2020, p. 259-285.

BERDOWSKI, Piotr. Roman Businesswomen. The case of the producers and distributors of garum in Pompeii. *Analecta Archaeologica Ressoviensia*, Rzészow, vol. 3, 2008, p. 251-272.

BROWN, Shelby. Feminist research in Archaeology: what does it mean? Why is it taking so long? In: RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy (Eds.). *Feminist Theory and the classics*. Londres: Routledge, 1993, p. 238-271.

CANTARELLA, Eva. Women and patriarchy in Roman Law. In: PLESSIS, Paul J.; ANDO, Clifford; TOURI, Kaius. (Eds.). *The Oxford Handbook of Roman Law and Society*. Oxford University Press: Oxford, 2016, p. 420-431.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. Belas e desejadas: imagens da beleza feminina no universo mítico religioso romano e suas continuidades. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu; MARQUETTI, Flávia Regina (Orgs.). *Sobre a pele*. Imagens e metamorfoses do corpo. São Paulo: FAPESP/Intermeios/UNICAMP, 2015, p. 69-89.

DAVIES, Glenys. *Gender and body language in roman art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

DÍAZ-ANDREU, Margarita. *Arqueologia crítica e humanista*. São Paulo: Fonte Editorial/CNPQ, 2019.

DUPRAT, Paulo Pires. Trabalho feminino na Hispânia romana: preconceitos e resgates. *Hélade*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 03, 2017, p. 107-129.

FALCÓ MARTÍ, Ruth. *La arqueología del género:* Espacios de mujeres, mujeres con espacio. Valencia: Universidad de Alicante/Centro de Estudios sobre la Mujer, 2003.

FEITOSA, Lourdes Madalena Gazarini Conde. Cinema e Arqueologia: leituras de gênero sobre a Pompeia romana. *Revista Gênero*, Niterói, vol. 10, n. 02, jan./jun. 2010, p. 257-271.

FOXHALL, Lin. *Studying gender in classical antiquity.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Romanas por elas mesmas. *cadernos pagu*, Campinas, n. 5, 1995, p. 179-200.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; SILVA, Glaydson José. *Teoria da História*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GLEBA, Margarita. Women and textile production in pre-roman Italy. In: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Eds.). *Women in antiquity*. Real women across the ancient world. Londres: Routledge, 2016, p. 844-851.

HALLET, Christopher H. Defining roman art. In: BORG, Barbara E. (Eds.). *A companion to Roman Art*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, p. 11-33.

HEMELRIJK, Emily. Women's daily life in the Roman west. In: BUDIN, Stephanie Lynn; TURFA, Jean MacIntosh (Eds.). *Women in antiquity*. Real women across the ancient world. Londres: Routledge, 2016, p. 895-904.

KAMPEN, Natalie. Roman art and gender studies. In: BORG, Barbara E. (Eds.). *A companion to Roman Art*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2015, p. 71-91.

MCCLEES, Helen. *A study of women in attic inscriptions*. Nova York: Columbia University Press, 1920.

MCLAREN, Margaret. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.

MILNOR, Kristina. *Gender, domesticity and the age of Augustus*. Inventing private life. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MORO ABADÍA, Oscar; DÍAZ-ANDREU, Margarita. Post-colonial studies y arqueología: Potencialidades de la definición de la arqueología como un dispositivo colonial. In: *História, Teoria e Método da Arqueologia* - Atas do IV congresso de arqueologia peninsular. Portugal: Universidade do Algarve, 2011, p. 223-235.

MOTA, Nuno; PIMENTA, João; SILVA, Rodrigo Banha. Acerca da ocupação romana republicana de Olisipo: os dados da intervenção na Rua do Recolhimento, nº 68-70. CONGRESSO CONQUISTA E ROMANIZAÇÃO DO VALE DO TEJO, III, 2014, Vila de Xira. *Atas do III Congresso Conquista e Romanização do Vale do Tejo*. Vila de Xira, Portugal: dez. 2014, p. 149-177.

POMEROY, Sarah. *Diosas, rameras, esposas y esclavas*. Mujeres en la antigüedad clásica. Tradução: Ricardo Lezcano Escudero. 3ª ed. Madrid: Akal, 1999.

RABINOWITZ, Nancy Sorkin. Introduction. In: RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy (Orgs.). *Feminist Theory and the classics*. Londres: Routledge, 1993, p. 1-20.

SANFELICE, Pérola de Paula. Pinturas parietais em Pompéia: representações femininas. *Cadernos de Clio*, Curitiba, n. 2, 2011, p. 171-195.

SCHEFOLD, Karl. Roman visions and greek inventions at the foot of Mount Vesuvius. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, v. 10, 1983, p. 20-39.

SCOTT, Eleanor. Women and gender relations in the roman empire. RUSH, P. (org.) *Theoretical Roman Archaeology:* Second Conference Proceedings. Worldwide Archaeology Series, vol. 14. Aldershot: Avebury/Ashgate, 1995, p. 174-189.

SPENCER-WOOD, Suzanne M. Feminist research in Classical Archaeology. In: NELSON, Sarah Milledge. *Handbook of gender in Archaeology*. Berkeley: Altamira Press, 2006, p. 295-329.

ZANKER, Paul. *Pompeii. Public and private life*. Tradução: Deborah Lucas Schneider. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1995.

14

EXPLORANDO A RELAÇÃO ENTRE O VINHO E A PERFORMANCE HOMOSSEXUAL FEMININA NA ROMA ANTIGA

Marina Regis Cavicchioli
Hiandra Munique de Souza Costa

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A associação entre o consumo de vinho e o descontrole sexual feminino é um *topos* recorrente em diversos autores do mundo romano. Embora essa temática tenha sido abordada inúmeras vezes pela historiografia da Antiguidade desde pelo menos o século XVIII, apenas recentemente ela tem recebido interpretações baseadas nas teorias de gênero (CAVICCHIOLI, 2023, p. 7). No entanto, ainda faltam estudos que tratem das relações entre o consumo de vinho pelas mulheres e uma performance de atuação sexual que hoje poderíamos chamar de relações homossexuais.

Isso pode ser resultado da própria relação que a historiografia estabeleceu a respeito dos estudos da homossexualidade e do homoerotismo feminino[1] na Antiguidade. São poucos e recentes os estudos que se concentram na homossexualidade feminina – ou no homoerotismo feminino – no mundo antigo. Um dos obstáculos apontados é a escassez de fontes para estes estudos (DOVER, 1978, p. 171).

---

[1] O termo "homossexualidade" é geralmente utilizado para se referir às relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo. Por outro lado, o termo "homoerotismo" se diferencia do anterior uma vez que não implica necessariamente na corporeidade e concretização da relação sexual. Ele pode ser definido como um amplo conjunto de gestos, situações e sentimentos que compõe o desejo erótico entre indivíduos do mesmo sexo (AUANGER, 2021, p. 216). A historicidade desses conceitos e seus usos para o estudo da Antiguidade serão discutidos mais adiante neste artigo.

Contudo, embora não haja uma abundância de fontes para tratar desse objeto, existem fontes suficientes que nos permitem falar sobre o tema, como, por exemplo, os textos de Marcial, Juvenal e Sêneca que tratam do consumo de vinho e das alterações de comportamento sexual das mulheres.

Desse modo, pretendemos explorar neste artigo a relação entre o consumo de vinho e a performance homossexual feminina na Roma Antiga, presente nos textos de Marcial, Juvenal e Sêneca. Abordaremos como esses autores relacionaram o consumo de vinho com o descontrole do corpo e a subversão da performance do feminino, bem como o vínculo entre o excesso de vinho e as relações eróticas entre mulheres. Para tanto, é importante ressaltar que:

> As associações entre o consumo de bebidas alcoólicas e as alterações dos comportamentos sexuais estão presentes em variados contextos e em períodos distintos da história. Todavia, os modos como cada sociedade ou grupo pondera sobre o consumo do álcool nos múltiplos contextos culturais é bastante distinto, em especial quando se reflete nos discursos a respeito deste consumo pelos diferentes gêneros. Esses discursos, embora possam partir de um fenômeno biológico, vinculam-se sobretudo às expectativas culturais de comportamento atribuídas a cada gênero (CAVICCHIOLI, 2023, p. 3-4).

Para uma análise mais aprofundada das fontes sobre a relação entre o consumo de vinho e a performance homossexual feminina na Roma Antiga, é importante compreender as possibilidades teórico-metodológicas que podem ser aplicadas nesse estudo. Além disso, é necessário entender os contextos de seus usos no desenvolvimento dos estudos sobre homossexualidade feminina na Antiguidade. Dessa forma, essa contextualização teórica e metodológica será fundamental para que possamos interpretar corretamente as fontes que serão

utilizadas neste estudo e para que possamos chegar a conclusões mais consistentes sobre o tema em questão.

A HOMOSSEXUALIDADE E OS ESTUDOS DA ANTIGUIDADE

Os estudos sobre a homossexualidade e o homoerotismo feminino no mundo antigo foram impulsionados pelas teorias de gênero, que permitiram um resgate pluralizado dos estudos sobre mulheres incluindo a questão da sexualidade, que durante muito tempo foi ignorada pela academia. Embora a sexualidade antiga tenha sido objeto de curiosidade em diversos períodos da história (JOHNS, 1990, p. 15-32), o estudo da sexualidade como um tema de estudo da História é relativamente recente, datado principalmente dos últimos 40 anos (CAVICCHIOLI, 2014, p. 154). A sexualidade era geralmente vista como algo natural e biológico, portanto, ahistórico. Os estudos de gênero e a obra de Michel Foucault, "História da Sexualidade", tiveram um papel crucial na construção de uma abordagem histórica da sexualidade (CAVICCHIOLI, 2014, p. 155). "A Vontade do Saber", publicado em 1976, foi o primeiro volume de "História da Sexualidade" e trouxe a sexualidade como um tema histórico, fruto de um constructo discursivo normatizante próprio das sociedades burguesas (FOUCAULT, 2022, p. 7).

Foucault introduziu conceitos e abordagens inovadoras, que desvinculam as formas como as sociedades antigas e modernas viam o sexo. Ele construiu sua base argumentativa em torno do "dispositivo da sexualidade", onde afirmou que, em meados do século XVIII, surgiu um novo modelo de repressão próprio das sociedades burguesas que consistia na redução do sexo ao campo discursivo e no controle da livre circulação dos elementos da linguagem para possibilitar o controle no

plano real. Segundo ele, "definiu-se de maneira muito mais estrita onde e quando não era possível falar dele [do sexo]" (FOUCAULT, 2022, p. 8). Nesse contexto, Foucault argumentou que surgiu um novo campo científico que recebeu a sexualidade, fruto de discursos e de relações interpessoais que são, sobretudo, humanas e produzidas discursivamente no seio das relações sociais. Ele afirmou que nossa sociedade constituiu uma "*scientia sexualis*" em ruptura com as tradições da *ars* erótica da Antiguidade, e que essa ciência foi desenvolvida a partir do século XIX (FOUCAULT, 2022, p. 64-65).

É nesse contexto que surgem novas categorias normativas da sexualidade, incluindo a que conhecemos hoje como homossexual. Essa categoria, como afirma Foucault, é constructo discursivo, que emerge das ideologias e crenças inerentes ao século XVIII. A partir da ideia de uma sexualidade natural, que comandaria as relações interpessoais, surge o conceito de normal, de modo que toda manifestação da sexualidade que não emerge da instituição normativa, passa a ser considerada como patológica (FOUCAULT, 2022, p. 41).

Foucault argumentava que, diferentemente do sodomita, que foi uma categoria especificamente jurídica e levou em consideração uma série de práticas sexuais sem uma função reprodutiva, o homossexual moderno era muito mais do que apenas um *status* jurídico. Ele se tornou:

> um personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade (FOUCAULT, 2022, p. 48).

Assim, as visões normativas sobre o homossexual moderno levaram à medicalização das relações entre pessoas do mesmo sexo,

resultando na criação do conceito de homossexualismo, que esteve especialmente presente no discurso médico, com a patologização dessas relações. É importante ressaltar que a palavra homossexualidade recebeu o sufixo -ismo, que é comumente utilizado na linguagem médica como um sufixo que remete à doença, como em palavras como reumatismo e alcoolismo. Dessa forma, o conceito homossexualismo passou a integrar a Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID) da Organização Mundial da Saúde (OMS):

> O homossexualismo passou a existir na CID a partir da 6a Revisão (1948), na Categoria 320 Personalidade Patológica, como um dos termos de inclusão da subcategoria 320.6 Desvio Sexual. Manteve-se assim a 7a Revisão (1955), e na 8a Revisão (1965) o homossexualismo saiu da categoria "Personalidade Patológica" ficou na categoria "Desvio e Transtornos Sexuais" (código 302), sendo que a subcategoria específica passou a 302.0 - Homossexualismo. A 9a. Revisão (1975) [...] manteve o homossexualismo na mesma categoria e subcategoria, porém, já levando em conta opiniões divergentes de escolas psiquiátricas, colocou sob o código a seguinte orientação "Codifique a homossexualidade aqui seja ou não a mesma considerada transtorno mental" (LAURENTI, 1984, p. 344).

A percepção da homossexualidade como patologia, foi questionada principalmente a partir da década de 1970, como vemos na 9ª Revisão do CID da Organização Mundial de Saúde. No entanto, foi somente em 17 de maio de 1990 que a OMS retirou o "homossexualismo" do CID-10.

Contudo, cabe destacar que mesmo atualmente, ainda existem tratamentos pseudocientíficos para o "homossexualismo"[2] em muitos países. Além disso, as tentativas de normatização das relações sexuais,

---

[2] Esses tratamentos são chamados principalmente de "Cura Gay" ou "Terapias de Conversão".

seja por um discurso médico, moralista ou religioso, fizeram com que as relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo, vistas como anormais, fossem criminalizadas em diversos países por muito tempo[3].

A patologização e criminilzacão da homossexualidade colaboraram para a exclusão dos estudos sobre a História da homossexualidade. Segundo Albertini:

> até pouco tempo, a homossexualidade não era tida pelos historiadores como assunto legítimo e se esperava que os universitários partilhassem o horror das pessoas honestas frente à tamanha abominação" (ALBERTINI, 2003, p. 215 apud LEITE, 2013, p. 232).

No entanto, a eclosão de diversos movimentos sociais nos EUA durante a década de 70, como os movimentos de libertação feminina e o movimento em defesa dos direitos dos homossexuais, representou um marco histórico na luta por direitos e pela quebra de estereótipos sociais. Esses movimentos questionaram as categorizações da homossexualidade e da feminilidade e permitiram que outras possibilidades analíticas fossem exploradas. Com isso, foi possível desconstruir a noção de que a sexualidade é uma característica inerente e fixa do indivíduo, reconhecendo-a como uma construção social e histórica que se relaciona diretamente com o poder e com a subjetividade. Tais movimentos ainda influenciaram outros movimentos sociais em todo o mundo e continuam a impactar o pensamento crítico sobre gênero, sexualidade e identidade.

Foi nessa década, em 1978, que o primeiro livro dedicado especificamente à homossexualidade na antiguidade clássica, "Greek

---

[3] Gostaríamos de ressaltar que, embora muitas coisas tenham mudado nas últimas quatro décadas, essas relações ainda são criminalizadas em cerca de 70 países, com punições que vão desde prisão até pena de morte.

Homossexuality" de Kennedy Dover, foi publicado. A obra de Dover teve um impacto importante na historiografia sobre a antiguidade e influenciou outros estudos sobre o tema (THORNTON, 1997, p. 256–258). Contudo, é importante observar que ele aborda principalmente a homossexualidade masculina, havendo apenas um subcapítulo dedicado a homossexualidade feminina, o que o autor justifica pela falta de fontes disponíveis:

> That female homosexuality and the attitude of women to male homosexuality can both be discussed within one part of one chapter reflects the paucity of women writers and artists in the Greek world and the virtual silence of male writers and artists on these topics (DOVER, 1978, p. 171).

A obra de Dover também teve importante influência nos volumes seguintes da História da Sexualidade: "O uso dos prazeres" e "O cuidado de si", volumes que trataram da Antiguidade (BOEHRINGER, 2007, p. 21; THORNTON, 1997, p. 257–258). Assim, do mesmo modo que a obra de Dover focou-se no universo masculino, não podemos deixar de mencionar as diversas críticas às percepções foucaultianas de sexualidade. Sua obra foi bastante criticada pelas historiadoras feministas, uma vez que, embora se apresente como universal, trata-se de uma história da sexualidade masculina (RICHLIN, 1992, p. XIV) com o uso de formas masculinas de prática erótica como modelo para a sexualidade antiga em geral (GREENE, 1996, p. 5). Essas críticas evidenciam as visões masculinizantes que permeiam as ideias centrais acerca do homoerotismo, refletindo valores, sentimentos e relações específicos e relativos ao sexo masculino. Essa abordagem implica necessariamente em uma ausência de análise acerca do homoerotismo

feminino e do amplo leque de situações, desejos e possibilidades presentes nas relações entre mulheres.

Entre o final da década de 1970 e o início dos anos 2000, surgiram alguns artigos, ou capítulos de livros que trataram da homossexualidade feminina no mundo antigo. Contudo, o primeiro livro inteiramente dedicado a homossexualidade feminina na Antiguidade "L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et Romaine", de Sandra Boehringer, foi publicado em 2007. Ao contrário da afirmação de Dover sobre a impossibilidade de tratar extensivamente do tema devido à falta de documentos, as fontes apresentadas no trabalho e a qualidade de suas análises, deixam evidente a possibilidade de estudo. No entanto, a temática do trabalho incomodou Michel Desgranges, que fez a velha crítica de que a sexualidade ali estudada seria um "*fait de nature*", ou seja, um fato da natureza, não merecendo ser historicizada e, portanto, a obra não mereceria sua publicação (LEITE, 2013, p. 227-238). O livro, contudo, logo alcançou grande destaque e tornou-se a grande referência nos estudos sobre homossexualidade e homoerotismo feminino na Antiguidade, bem como uma referência importante nos estudos de gênero.

Boehringer aborda questões importantes para se pensar a sexualidade na Antiguidade, como o fato de que em Roma, assim como na Grécia, não existia a oposição entre homossexualidade e heterossexualidade (BOEHRINGER, 2007, p. 208). A autora destaca ainda que as pessoas na Antiguidade não se reconheciam dentro de categorias sexuais, (BOEHRINGER, 2007, p. 27). Ela ressalta que, na Antiguidade, existiam as práticas sexuais, mas que o indivíduo não se constituía pessoalmente pelo seu percurso sexual (BOEHRINGER, 2007, p. 29).

Apesar das ressalvas, Boehringer reconhece que a terminologia homossexualidade pode ser útil nos estudos da Antiguidade (BOEHRINGER, 2007, p. 27). De mesmo modo, Craig Williams em "Roman Homossexuality" define o uso do termo "homoerotismo" em seu estudo como necessário para definir fenômenos observáveis e os atos sexuais em si ou o desejo vinculado a esses atos, justificando que, com isso, não busca fazer suposições a respeito de identidades (WILLIAMS, 2010, p. 6).

Além das contribuições dos trabalhos acima mencionados e do aporte teórico mais geral de gênero, contribuições importantes para os estudos da homossexualidade e do homoerotismo antigos também vieram a partir da *Queer Theory*. A teoria *queer* é dispersa, muitas vezes sem uma centralização de ideias ou uma denominação em comum para todos os trabalhos que utilizam o conceito de *queer*. Segundo Miskolci, a categoria remonta aos "novos movimentos sociais" da segunda metade do século XX, especialmente nos Estados Unidos, que, para além das pautas econômicas de redistribuição de renda, se preocuparam com parte da população que foi considerada abjeta, além de um perigo médico e social para um país que experienciava a epidemia de AIDS, que foi deliberadamente considerada como IST (Infecção Sexualmente Transmissível), o que se tornou "quase um castigo para aqueles que não seguiam a ordem sexual tradicional" (MISKOLCI, 2012, p. 17).

A cristalização do *queer* como teoria ocorreu nos anos 80. A ressignificação do termo *queer*, considerado como um xingamento para designar os excluídos de um novo regime biopolítico emergente em decorrência da AIDS, aparece então como uma forma de contrapor aos regimes normativos do sexo e da sexualidade e afirmar que, diferente do movimento gay e lésbico tradicional, o *queer* entende que, mesmo os

sujeitos "respeitáveis", em determinadas situações, como na epidemia de AIDS, seriam considerados uma ameaça (MISKOLCI, 2012, p. 18).

O presente capítulo utiliza a teoria queer como uma ferramenta para analisar as questões relacionadas ao alinhamento entre sexo, gênero e performance. A partir dessa perspectiva, é fundamental desconstruir a heterossexualidade implícita nos discursos sobre a categoria "mulheres", como destacado por Butler (2018, p. 41). Além disso, o conceito de performance de Butler também se mostra fundamental para a compreensão dessas questões. Segundo a autora:

> [...] a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2018, p. 54).

Butler busca ainda problematizar a própria existência do sujeito mulher como uma essência unívoca e tipicamente heterossexual. Ela propõe o rompimento da própria noção de naturalização do sexo biológico e imutável como uma suposta "aparência de uma substância", questionando a ideia do sexo biológico como um constructo pré-discursivo e do gênero enquanto pós-discursivo (BUTLER, 2018, p. 22). Assim, a autora critica a ideia, bastante debatida, de que o gênero nada mais é do que as manifestações do corpo sexuado, ontológico e pré-discussivo, afirmando que, se o gênero é uma manifestação social, performática, não há por que existir apenas de maneira binária, assim como o sexo (BUTLER, 2018, p. 163).

O CONSUMO DE VINHO E O HOMOEROTISMO FEMININO EM ROMA

O consumo de vinho, no mundo romano estava associado a diversos fatores sociais e simbólicos, incluindo as relações de gênero. Essas diferenças de gênero podem ser observadas nas proibições e recomendações para o consumo de determinados tipos de vinho para homens ou mulheres, bem como nos usos ritualísticos que cada gênero poderia fazer da bebida. Além disso, o consumo do vinho também estava associado ao descontrole sexual, que era visto como mais comum em um determinado gênero.

Neste sentido, muitos autores antigos consideraram a existência de leis arcaicas que proibiam o consumo de vinho pelas mulheres como um meio de controle da sexualidade feminina, uma vez que:

> [...] o consumo de vinho provocaria uma mudança do comportamento sexual, de modo a levar a uma maior atividade sexual feminina, ou a um menor autocontrole da libido[...] (CAVICCHIOLI, 2023, p. 7).

A existência de leis, seu verdadeiro significado, bem como a afirmação de que as mulheres eram abstêmias no período Arcaico são objetos de debate na historiografia[4]. É sabido que muitos dos discursos de autores do período Republicano e Imperial sobre o tema são normativos e idealizam um pudor feminino, muitas vezes vinculando-o ao passado. Por outro lado, é certo que as mulheres consumiam vinho tanto no período Republicano como no período Imperial, e nenhuma menção à proibição do consumo de vinho por parte das mulheres foi encontrada para esses períodos.

---

[4] Para mais detalhes sobre essas discussões ver CAVICCHIOLI, 2023.

Contudo, existe uma literatura que critica o consumo exacerbado de vinho ao mesmo tempo em que condena determinadas práticas e performances sexuais. Como podemos observar nos escritos de Sêneca, (*Epistolas*, XCV) Marcial (I, 90; VII, 67 e VII, 70) e Juvenal (II, 6) que trataremos a seguir.

Lucius Annaeus Seneca foi um autor que nasceu entre 4-1 AEC e morreu em 65 EC. Oriundo de uma família de grande poder econômico e prestígio social, tanto na Hispânia, seu local de nascimento, quanto na Itália (CITRONI, 2006, p. 720). Sêneca foi fortemente vinculado ao poder imperial e foi um importante intelectual do mundo romano[5]. Sua obra é bastante influenciada pelo estoicismo, doutrina filosófica que defende o desprendimento das coisas materiais e externas e, portanto, é crítica aos comportamentos desmedidos, as pessoas que se entregam aos vícios e as paixões (CITRONI, 2006, p.738). Dentre seus escritos estavam "As Cartas para Lucílio" (*Epistulae ad Lucilium*), obra composta por 124 cartas distribuídas em 20 livros, aos quais se dedicou até bem próximo da sua morte. Essas cartas estão entre os textos responsáveis por legar a Sêneca sua imagem de autor moralista (CITRONI, 2006, p.738). As epístolas significavam uma composição poética dedicada aos amigos do autor ou aos mecenas. Neste texto, é possível perceber que o autor não se dirige apenas a Lucílio, mas também a todos aqueles que são acometidos pelos vícios, paixões e desvios (CITRONI, 2006, p.738).

Desse modo, são diversas as vezes que as mulheres são relacionadas à instabilidade, falta de controle de si e sobre suas paixões. Por um lado, Sêneca apresenta em seu texto vários exemplos de

[5] Sêneca escreveu muito e sobre diferentes gêneros literários: "Inúmeras de suas obras foram perdidas ao longo do tempo, mas várias outras foram preservadas. Hoje, são conhecidas quinze obras filosóficas, uma sátira menipeia e nove tragédias, além de diversos fragmentos cuja atribuição de autoria para alguns deles é questionada" (FAVERSANI, 2012, 16).

mulheres virtuosas que não cedem aos vícios e que se comportam como esposas fiéis e recatadas. Por outro, o autor critica as mulheres suscetíveis aos vícios, dentre os quais destacamos aquelas que possuem "libido masculina", algo que o autor considera contra a natureza feminina de submissão e passividade durante o ato sexual.

Na carta 95 das *Epistulae Ad Lucilium*, podemos observar uma forte crítica aos vícios femininos, tanto em práticas como o consumo exagerado de vinho, quanto na subversão da performance passiva feminina durante a relação sexual. É possível ainda perceber que Sêneca associa essa subversão de atitudes que ele considera opostas à natureza feminina, ao desenvolvimento de doenças, tipicamente tidas como masculinas:

> (20) O mais importante médico e fundador dessa ciência, disse que mulheres não perdiam cabelo nem sentiam dor nos pés: no entanto, seus cabelos caem e elas sofrem com os pés. A natureza das mulheres não mudou, mas ela foi vencida; pois, assim como os homens, assumiram a mesma falta de moderação e, assim, também adquiriram os mesmos problemas físicos que eles. (21) Elas passam as noites da mesma forma que os homens, bebem tanto, desafiam os homens com óleo de perfume e vinho puro; o que elas colocam em seus corpos, embora não tolerem, é vomitado de volta pela boca, assim como os homens. Elas chupam neve para aliviar a inflamação do estômago. E mesmo na luxúria, com a libido dos maridos se equivalem. Embora tenham nascido passivas (que os deuses e as deusas as destruam!), elas inventaram uma forma tão perversa de impudicícia que submetem os seus maridos. Deve-se, então, ficar surpreso que o maior médico e melhor conhecedor da natureza seja pego em uma mentira, já que tantas mulheres sofrem de gota e são carecas? Elas destruíram a vantagem de seu gênero com seu comportamento errado e, por terem renunciado à sua feminilidade, foram condenadas às típicas doenças masculinas[6] (SÊNECA, *Epístolas,* XCV, 20-21).

---

[6] Tradução nossa.

> *(20) Maximus ille medicorum et huius scientiae conditor feminis nec capillos defluere dixit nec pedes laborare: atqui et capillis destituuntur et pedibus aegrae sunt. Non mutata feminarum natura, sed victa est; nam cum virorum licentiam aequaverint, corporum quoque virilium incommoda aequarunt. (21) Non minus pervigilant, non minus potant, et oleo et mero viros provocant; aeque invitis ingesta visceribus per os reddunt et vinum omne vomitu remetiuntur; aeque nivem rodunt, solacium stomachi aestuantis. Libidine vero ne maribus quidem cedunt: pati natae (di illas deaeque male perdant!) adeo perversum commentae genus inpudicitiae viros ineunt. Quid ergo mirandum est maximum medicorum ac naturae peritissimum in mendacio prendi, cum tot feminae podagricae calvaeque sint? Beneficium sexus sui vitiis perdiderunt et, quia feminam exuerant, damnatae sunt morbis virilibus.*

Segundo o texto latino, é possível observar o seguinte comentário feito por Sêneca na carta 95 das *Epistulae Ad Lucilium*: “*adeo perversum commentae genus inpudicitiae viros ineunt*”. Nesse trecho, o autor critica o comportamento das mulheres que se embriagam com vinho e se tornam ativas sexualmente durante a relação com seus maridos, subvertendo a posição passiva tradicionalmente atribuída às mulheres.

Podemos perceber nos versos apresentados que, segundo Sêneca, o desempenho de uma posição ativa na relação sexual, mesmo que entre um homem e uma mulher, é considerado perverso, pois vai de encontro a passividade natural das mulheres:

> Percebemos que Sêneca condenava a postura ativa feminina por considerá-la conduta imprópria à natureza das mulheres e, portanto, perversa: indício disso é o final do fragmento em que considera “perverso” (*peruersum*) essa espécie de prática, já que é impudicícia “inventada” (*commenta* – particípio passado de *comminiscor*, “imaginar”, “inventar”). Ora, por ser inventada, significava que não dependia de circunstâncias naturais, por isso seria artificioso, não natural, enfim *contra naturam*. Outro aspecto interessante no texto latino é o próprio particípio *peruersum*, concordando com o termo neutro *genus*: *peruersum* é particípio passado do verbo *peruerto*, que é

> "perverter", "inverter". Assim, esse tipo de prática era perverso por inverter a ordem natural das coisas, ou seja, tornar a mulher ativa no intercurso amoroso, retirando do *uir romanus* suas prerrogativas naturais, segundo Sêneca (CAVICCHIOLI, 2014, p. 162).

Assim como a subversão dos papéis sexuais é considerada perversa por Sêneca,-parece que para ele também é perverso uma mulher beber em excesso e se embriagar. Embora o texto não deixe claro se o vinho é o causador dessa subversão, não podemos esquecer que o vinho era frequentemente associado à união sexual ou a um ambiente erótico, além de provocar a perda de controle do corpo.

Para Sêneca, a passividade é inerente às mulheres, pois faz parte da sua natureza. A subversão dessa passividade durante a relação sexual, seja em relações homo ou heteroeróticas, assim como o consumo excessivo de vinho, são comportamentos que vão contra a natureza feminina. Como podemos perceber no início e no fim do trecho de Sêneca citado (*Epistolas*, XCV, 20-21), ao agirem contra sua própria natureza, as mulheres que adotaram atitudes masculinas acabaram se masculinizando e sofrendo doenças que antes eram associadas somente aos homens.

Desta forma, percebemos que quando uma mulher é referida como masculina, isso se deve à subversão performática dos papéis de gênero à ela atribuídos em uma sociedade que constrói expectativas de comportamentos direcionados a ambos os gêneros. Essa questão é abordada por Butler, que teoriza o gênero como um artifício independente do sexo biológico:

> Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade,

> significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino (BUTLER, 2018, p. 21).

Não seria surpreendente que um autor moralista criticasse os costumes e vícios de uma sociedade que ele considera doente e defendesse um discurso normativo em relação aos comportamentos. No entanto, é importante destacar que o discurso de Sêneca é expresso a partir de uma perspectiva específica: ele é um homem da elite, estóico, que produz valores através de gênero literário demonstrativo. Além disso, ele escreve para um público masculino.

Embora o discurso moralista de Sêneca, que se destinava a um grupo social específico na sociedade romana, pudesse ter a função de servir como exemplo e ter certa aceitação, isso não significa que toda a sociedade compartilhasse das mesmas ideias. Há exemplos, como as pinturas parietais, que podem representar outros grupos sociais e trazer diferentes visões sobre a atividade feminina durante o ato sexual, em contraste com a perspectiva de Sêneca (CAVICCHIOLI, 2003, p. 292).

Entretanto, a crítica à transgressão da performance feminina associada à homossexualidade também é um tema abordado por Marcial. Nascido por volta de 38 a 41 EC. na região da Hispânia Terracoense, uma província romana na península Ibérica, na pequena cidade de Bílbilis, Marcial faleceu em 104 EC. Sua formação foi de excelente nível, o que indica que sua família não possuía condições financeiras modestas. Marcial se mudou para Roma cedo, onde teve relações com importantes intelectuais da época, como Plínio o Jovem, Juvenal e Sêneca, cuja família o teria acolhido (CESILA, 2004, p. 29). Ele também foi próximo ao imperador Domiciano.

Marcial escreveu epigramas, um gênero literário de origem grega bastante difundido em Roma. A princípio, os textos originados na Grécia correspondiam a inscrições em materiais duros, epitáfios e objetos, o que caracteriza sua natureza breve. Na Grécia Arcaica, os epigramas eram um gênero literário sério, voltado para questões importantes na vida pública e privada (LEITE, 2019, p.19). Posteriormente, em Roma, o gênero tornou-se jocoso, sarcástico, satírico e ácido, distanciando-se do epigrama grego e inserindo de forma mais veemente e perspicaz o amor e a sátira, exemplificados de forma precisa nos epigramas catulianos, dos quais Marcial foi herdeiro. Os epigramas de Marcial têm como característica marcante a acrimônia, categoria pela qual, mesmo após séculos de tradição grega e autores romanos ilustres anteriores, o poeta de Bílbilis é prestigiado (CITRONI, 2006, p.875).

Portanto, Marcial não pode ser considerado um autor moralista nos moldes de Sêneca. No entanto, embora o poeta não se dedique a oferecer julgamentos morais, ele direciona ataques acrimoniosos a determinados grupos sociais e critica repetidamente os costumes que ele considera característicos de uma sociedade romana viciosa. Um exemplo disso pode ser encontrado nas sátiras que ele faz sobre as relações homossexuais entre mulheres. Embora tais relações não sejam consideradas adúlteras pela legislação romana, Marcial as condena com veemência[7].

No epigrama I, 90, é possível perceber a crítica de Marcial em relação às relações eróticas e sexuais entre mulheres. O autor ressalta que essas relações não são categorizadas como adúlteras, ao afirmar que

[7] A *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis* foi uma legislação romana criada durante o reinado de Augusto, com o objetivo de reprimir as uniões não matrimoniais e incentivar a conduta reprodutiva na sociedade romana (CAVICCHIOLI, 2020, p. 5). Não existem menções diretas às relações sexuais entre mulheres nessa legislação.

Bassa criou um monstro digno de um enigma tebano[8]: uma relação sem homem, mas com adultério.

> Como nunca te via, Bassa, rodeada de machos
> e rumor algum te imputava um amante, mas ao contrário, sempre havia ao teu redor uma turba
> de teu próprio sexo que, sem a presença de homem, te cobria
> de todos os favores, parecias-me ser, confesso, Lucrécia.
> Mas – ah que crime! – eras tu, Bassa, o fodedor.
> Ousas pôr juntas duas bocetas entre si
> e travestir de homem tua Vênus monstruosa.
> Inventaste um prodígio digno do enigma tebano:
> aqui onde não há homem há adultério[9] (MARCIAL, I, 90).
>
> *Quod numquam maribus iunctam te, Bassa, uidebam*
> *quodque tibi moechum fabula nulla dabat,*
> *omne sed officium circa te semper obibat*
> *turba tui sexus, non adeunte uiro,*
> *esse uidebaris, fateor, Lucretia nobis:*
> *at tu, pro facinus, Bassa, fututor eras.*
> *Inter se geminos audes committere cunnos*
> *mentiturque uirum prodigiosa Venus.*
> *Commenta es dignum Thebano aenigmate monstrum,*
> *hic ubi uir non est, ut sit adulterium*

Inicialmente, Marcial apresenta a ideia de que Bassa, por não estar sempre cercada de homens, poderia ser um exemplo de virtude, assim como Lucrécia, que era uma esposa fiel e pudica e que, após ter sido

---

[8] Segundo Agnolon, Marcial alude ao enigma da Esfinge: "qual é o animal que, de manhã, caminha com quatro pés; ao meio dia com dois e com três à noite?". Édipo foi o único que decifrou o enigma, a resposta era "o homem". A Esfinge era um monstro, cuja cabeça e busto eram de uma mulher e o restante de seu corpo de leoa. É lícito supor ainda que, qual Édipo, Marcial também decifrou o enigma de sua esfinge: Bassa era lésbica (AGNOLON, 2007, p. 115).

[9] Tradução em AGNOLON, 2007, p. 115.

violada, se suicidou para manter sua honra e a de sua família[10] (MARCIAL, I, 90). Entretanto, à medida em que o epigrama progride, é possível perceber uma contradição: o sujeito da crítica – Bassa – estaria sempre cercada de mulheres, com as quais ela mantinha relações sexuais. É interessante notar o uso das palavras *commitere* e *fututor*, geralmente utilizadas para se referir aos homens que se relacionam de maneira sexualmente ativa, indicam no poema um comportamento masculino de uma mulher (ADAMS, 1990, p.121-122).

Do mesmo modo, no epigrama VII, 67, Marcial apresenta a personagem Filênis, que desempenha uma posição ativa na relação sexual e se relaciona tanto com rapazes jovens quanto com meninas. Neste poema, também é expressa a ideia de uma mulher com uma libido masculina.

> Filênis roçadeira enraba rapazotes
> e, mais furiosa que a libido dum marido,
> fode por dia onze menininhas.
> Cingida, joga com a péla também
> e, amarela com o pó, halteres,
> pesados para atletas, gira com braço ligeiro;
> e toda emporcalhada do pó da palestra
> se submete aos golpes do mestre untado.
> Nem janta ou se põe à mesa antes
> de ter vomitado sete medidas de puro vinho!
> Julga ela, então, que lhe é lícito repeti-los,
> quando comeu dezesseis nacos de carne.
> Após tudo isso, ao se entregar aos prazeres,
> ela não chupa – julga ser pouco viril –
> mas as meninas – no meio – devora-as inteiramente.

---

[10] O suicídio de Lucrécia como modelo de virtuosidade feminina é abordado por Tito Livio em *Ab urbe condita*, e pode nos trazer preciosos exemplos de como o prestígio social e a virtuosidade feminina tinham seus valores em Roma (NAVARRO, 2018, p. 64-91).

Que os deuses te dêem juízo, Filênis,
tu que julgas viril lamber bocetas[11] (MARCIAL, VII, 67).

Pedicat pueros tribas Philaenis
et tentigine saeuior mariti
undenas dolat in die puellas.
Harpasto quoque subligata ludit
et flauescit haphe, grauesque draucis
halteras facili rotat lacerto,
et putri lutulenta de palaestra
uncti uerbere uapulat magistri:
nec cenat prius aut recumbit ante
quam septem uomuit meros deunces;
ad quos fas sibi tunc putat redire,
cum coloephia sedecim comedit.
Post haec omnia cum libidinatur,
non fellat — putat hoc parum uirile —
sed plane medias uorat puellas.
Di mentem tibi dent tuam, Philaeni,
cunnum lingere quae putas uirile

Marcial utiliza o termo *tribas* para se referir a Filênis, este termo é utilizado pelos autores antigos para se referir a mulheres que se relacionam sexualmente com outras mulheres. Ele tem sua origem no grego τςιβάδ, originado de τςίβειν, esfregar, masturbar (MONTIEL, 2014, p.114). A prática sexual entre as tribas era considerada obscena[12].

Filênis também é alvo de Marcial em outro epigrama (7, 70). Segundo Sandra Boheringer, em Roma, há uma primeira menção a

[11] Tradução em AGNOLON, 2007, p. 157.

[12] As citações referentes às tribades surgem durante o auge da expansão territorial romana, período em que uma política de diferenciação entre romanos (eu) e estrangeiros (os outros) era adotada. Nesse contexto, as relações sexuais das tribades, assim como algumas outras práticas sexuais consideradas obscenas, eram como uma influência estrangeira monstruosa que enfraquecia o Império.

Filênis por volta do século II AEC na *Carmina Priapea*, a partir de então este nome aparece associados a mulheres que se relacionavam sexualmente com outras mulheres, e desse modo: "o nome Philaenis é suficiente para evocar na consciência do público uma reputação e atacá-la" (BOEHRINGER, 2018, p. 379). Assim, o uso de seu nome pode ter sido um recurso usado pelo autor, para apontar as torpezas de uma mulher com atitudes masculinas, como vemos descritas no poema. Em meio há várias atitudes reprováveis de Filênis, está também o consumo desmesurado de vinho, que aparece tanto no fato dela consumir 7 medidas de vinho, no fato dele ser puro, como no fato de vomitá-lo.

Por fim, trataremos também de uma sátira de Juvenal, outro autor que faz duras críticas aos diversos vícios de homens e mulheres da sociedade romana em suas obras. Acredita-se que Juvenal tenha nascido entre 55 e 60 e tenha morrido depois de 127, contudo, sua biografia é incerta e só é possível afirmar que nasceu entre o fim do século I AEC e o início do século II EC, já que pouco se sabe sobre seu nascimento e morte. Marcial, em alguns de seus epigramas, se refere a um Juvenal que estaria em seu círculo de amigos íntimos e que também seria um poeta. Durante a vida, Juvenal escreveu dezesseis sátiras dispostas em cinco livros (CARDOSO, 2011, p. 100).

Juvenal em suas sátiras deixa claro a degradação moral e sexual pela qual passa o Império, e afirma que a indignação é o principal motivo para escrever as sátiras[13]. As mulheres são alvos frequentes das críticas, uma vez que, segundo o autor, são mais suscetíveis a determinados vícios e torpezas: "Maior é, contudo, este fogo entre as

---

[13] *Si natura negat facit indignatio versum* (JUVENAL,179).

mulheres, nas quais mais se eleva e se espalha e, em tão pouco, com tais estímulos ficam, visuais e auditivos, molhadas”[14].

Na sexta sátira, a mais extensa e incisiva, Juvenal se dedica à crítica ao comportamento e à degeneração das mulheres romanas. Ele satiriza a existência das mulheres que se relacionavam eroticamente com outras mulheres, utilizando para isso o culto religioso da *Bona Dea:*

> Túlia, a ultrajada irmã de leite de Maura,
> anuncia que passou pelo velho altar da Pudicitia.
> Nesse momento, à noite, elas param liteiras
> E mijam com longos jatos a estátua da deusa
> Cavalgam e, alternando, gozam com a lua como testemunha
> [E] dali vão para casa
> Tu caminhas com a luz retornada
> Para ver da esposa a urina e os numerosos amantes
> O segredo conhecido da Bona Dea
> [Elas] estimulam os quadris com a tíbia
> E por corniso e vinho se manifestam atordoadas
> E giram o cabelo e gritam, as menades de Priapo[15] (JUVENAL, II, 6, 307-317).
>
> *i nunc et dubita qua sorbeat aera sanna*
> *Maura, Pudicitiae ueterem cum praeterit aram,*
> *Tullia quid dicat, notae collactea Maurae.*
> *noctibus hic ponunt lecticas, micturiunt hic*
> *effigiemque deae longis siphonibus implent*
> *inque uices equitant ac Luna teste mouentur,*
> *inde domos abeunt: tu calcas luce reuersa*
> *coniugis urinam magnos uisurus amicos.*
> *nota bonae secreta deae, cum tíbia lumbos*
> *incitat et cornu pariter uinoque feruntur*

[14] Tradução presente em CARMO, 2018, p. 224 para o trecho “*maior tamen ista voluptas alterius sexus: magis ille extenditur, et mox auribus atque oculis concepta urina movetur*” (JUVENAL, XI, 168-170).

[15] Tradução nossa.

attonitae crinemque rotant ululantque Priapi
maenades.

No seu poema, Juvenal estabelece uma relação entre o homoerotismo feminino e o culto da Bona Dea, que é associado à feminilidade, fertilidade e passagem das meninas para a vida adulta. O culto da Bona Dea era um ritual secreto, no qual os homens eram proibidos de participar (BROUWER, 1989, p. 359) o que, segundo o autor, proporcionava às mulheres a oportunidade de terem relações sexuais entre si. É importante lembrar que apenas mulheres de alta casta romana e virgens vestais podiam participar desse culto, conforme observado por Plutarco em *Vida de Cícero* (20). Assim, o ataque de Juvenal pode ser dirigido tanto às mulheres em geral quanto às vestais, que, como sacerdotisas de Vesta, deveriam manter-se virgens. Nos últimos versos do poema, novamente vemos a menção ao consumo excessivo de vinho por essas mulheres transgressoras, cujo comportamento é totalmente desmedido.

No entanto, como a sátira tem a função de provocar o riso, não podemos afirmar que Juvenal necessariamente concordava com as opiniões expressas na sátira. Podemos conjecturar que o autor criou conscientemente uma Persona Satírica com o objetivo de construir uma narrativa poética (LEITE; CORDEIRO, 2018, p. 92), muitas vezes em consonância com um público leitor que, no caso de Juvenal, era provavelmente masculino (SMITH, 1980, p. 332).

Contudo, embora com discursos diferentes das epístolas, a sátira também foi vista no mundo romano como um agente moralizante que constitui relações na própria sociedade, na medida em que visa satirizar aqueles que não seguem as prerrogativas socialmente impostas,

servindo-se do ridículo para expressar sua indignação em relação ao declínio da sociedade romana e das prerrogativas tradicionais em relação às mulheres e suas condutas morais (D'ONOFRIO, 1968, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise dos textos literários apresentados, é possível observar que, embora possuam estilos literários diferentes, as epístolas de Sêneca e as sátiras de Marcial e Juvenal compartilham a ideia de que as mulheres que subvertem a performance do gênero feminino, como aquelas que submetem seus maridos na epístola de Sêneca, ou as que se relacionam eroticamente com outras mulheres, como no caso de Marcial e Juvenal, são retratadas como consumidoras desmesuradas de vinho.

Apesar de o vinho funcionar como um agente desinibidor, favorecendo a expressão do comportamento sexual, ele não é, em nenhum desses autores, o responsável por esses comportamentos. O consumo excessivo do vinho é, na verdade, um reflexo do comportamento transgressor de mulheres que possuíam um comportamento sexual e de costumes que fugia ao padrão normativo esperado pelos autores antigos. Além da passividade sexual e da heterossexualidade, esperava-se que as mulheres tivessem um comportamento alimentar autocontrolado. Para os autores aqui apresentados a subversão das normativas e das expectativas sociais poderia resultar na perda de controle ou ainda na masculinização das mulheres.

Foi possível perceber, conforme destacado por Boehringer (2007), que ao estudarmos os textos da Antiguidade, constatamos que as relações sexuais entre mulheres suscitaram um discurso raro e muito particular. Ainda que os antigos evocassem a possibilidade de relações

entre mulheres, elas eram mencionadas em um contexto muito diferente daquele que suscitava as relações entre homens ou entre indivíduos de sexos opostos (BOEHRINGER, 2007, p. 17).

É importante destacar que os autores antigos não oferecem uma descrição realista da sociedade em que viveram, mas sim um discurso sobre as práticas, repleto de juízos de valor. Ao trabalhar com a homossexualidade feminina, é necessário lidar com a sua representação pelos homens (BOEHRINGER, 2007, p. 17), uma vez que a maioria das fontes disponíveis foi escrita ou produzida por eles. É crucial pensar no lugar de onde esses autores escrevem e qual é o seu público: homens de elite intelectual que escrevem principalmente para outros homens do mesmo meio. Por isso, não é exagero afirmar que a literatura na Roma Antiga tinha como público leitor apenas uma parcela da sociedade (GAILLARD, 1994, p. 13).

Também é importante destacar que as obras examinadas pertencem ao gênero demonstrativo. Esse gênero não apenas promove as virtudes do escritor, mas também produz valores por meio de elogios e críticas relacionados a aspectos externos, tanto do corpo quanto da alma (AD HERENIO III, 10).

> Coisas externas aquelas que podem acontecer por obra acaso ou da fortuna, favorável ou adversa: ascendência, educação riqueza, poder, glória, cidadania, amizades, enfim, coisas dessa ordem e seus contrários. Ao corpo pertencem o que a natureza lhe atribuiu de vantajoso ou desvantajoso: rapidez, força, beleza, saúde e seus contrários. Dizem respeito ao ânimo as coisas que comportam nossa deliberação e reflexão: prudência, justiça, coragem, modéstia, e seus contrários[16] (AD HERENIO, III, 10).

[16] Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

> *Rerum externarum sunt ea, quae casu aut fortuna secunda aut aduersa accidere possunt: genus, educatio, diuinitiae, potestates, gloriae, ciuitas, amicitae, et quae huiusmodi sunt et quae his contratia. Corporis sunt ea, quae natura corpori adtribuit commoda aut incommoda: uelocitas, uires, dignitas, ualetudo, et quae contraria sunt. Animi sunt ea: quae consilio et cogitatione nostra constant: prudentia, iustitia, fortitudo, modestia, et quae contraria sunt.*

Assim, o gênero demonstrativo é apresentado como um gênero que consiste em louvor e censura, relacionando os vícios e virtudes destacados aos indivíduos representados. Isso mostra como os discursos demonstrativos podem julgar, criar valores e estabelecer um senso comum em torno deles, produzindo valores éticos e moralizantes em relação às condutas sociais.

Desse modo, vale lembrar, que as representações das personagens femininas nos textos analisados, apesar de refletirem as visões dos seus autores, também abordam questões próprias às suas épocas. Assim, revelam informações sobre a sociedade em que se encontram, mas também se misturam com o sujeito que as representa e o contexto da representação. Como Chartier aponta, a construção das identidades sociais é o resultado de uma relação de força entre representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e nomear a definição, a aceitação ou a resistência que cada comunidade produz de si mesma" (CHARTIER, 1990 p. 183).

Por fim, é importante ressaltar, como destacado por Azevedo (2014, p. 45) que, na História Antiga, há muitos esforços em desconstruir um passado tipicamente masculino. Desse modo, embora os autores discutidos não sejam fontes recentes para o estudo da História, interpretações teóricas inovadoras, que evitem uma visão heterossexual masculina universalizante, como as teorias de gênero e a

Queer Theory, possibilitam novos objetos e novas maneiras de análise. Assim, a teoria de gênero e os estudos *Queer*, voltados para análise e crítica literária da Antiguidade, têm se mostrado ferramentas úteis para investigar o passado romano, questionando as certezas impostas e fazendo diferentes perguntas às fontes.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

JUVENAL. Sátiras. Tradução de Rafael Cavalcanti do Carmo. In: CARMO, R. C. *Difficile est saturam bene vertere*: os desafios da tradução poética e uma versão brasileira das sátiras de Juvenal. Tese de Doutorado em Letras defendida na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, 2018, 292 f.

MARCIAL. Epigramas. Tradução de Diogo Moraes Leite. In: LEITE, D. M. *Os epigramas homoeróticos de Marcial*: estudo e tradução. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2019, 219 f.

MARCIAL. Epigramas. Tradução de Robson Tadeu Cesila. In: CESILA, R. T. *Metapoesia nos epigramas de Marcial*: tradução e análise. Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem defendida na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2004, 392 f.

MARCIAL. Epigramata, Tradução de Fábio Paifer Cairolli. In: CAIROLLI, F. P. Marcial brasileiro. Tese de Doutorado em Letras Clássicas defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2014, 498 f.

PLUTARCO. *Plutarch's Lives*. Tradução de Bernadotte Perrin. Cambridge, Harvard University Press, 1919.

RETÓRICA A HERÊNIO. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo, Hedra, 2005.

SÊNECA, L. A. *Cartas a Lucílio*. Tradução e introdução J. A. Segurado e Campos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, James Noel. *The Latin sexual vocabulary*. Baltimore: JHU Press, 1990.

AGNOLON, Alexandre. *Umas epigramas, certas mulheres*: a misoginia nos Epigrammata de Marcial (40 dC-104 dC). 2007. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas defendida na Universidade de São Paulo – USP, 221f.

ANDERSON, William. Anger in Juvenal and Seneca. *Classical Philology*, University of California Publications Berkeley, vol. 19, n. 3, 1964, p. 127-196.

AUANGER, Lisa. Glimpses through a Window An Approach to Roman Female Homoeroticism through Art Historical and Literary Evidence. In: RABINOWITZ, Nancy Sorkin; AUANGER, Lisa (Eds.). *Among Women.* Austin: University of Texas Press, 2021, p. 211-255.

AZEVEDO, Sarah Fernandes Lino. As ideias de ordem e desordem imperiais relacionadas às leis matrimoniais de Augusto: uma análise sob a ótica das relações de gênero. *Mare Nostrum*, São Paulo, vol. 5, n. 5, 2014, p. 44-58.

BOEHRINGER, Sandra. *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

BOEHRINGER, Sandra. What is Named by the Name "Philaenis"?: Gender, function, and authority of an antonomastic figure. In: MASTERSON, Mark.; RABINOWITZ, Nancy Sorkin; ROBSON, James (Ed.). *Sex in Antiquity.* New York/Oxon: Routledge, 2018, p. 374-392.

BROUWER, Hendrik H. J. *Bona Dea. The sources and the description of the cult.* Leiden: E. J. Brill, 1989.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2018.

CARDOSO, Zelia de Almeida. *A literatura latina. rev.* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. A posição da mulher na Roma antiga. Do discurso acadêmico ao ato sexual. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes C.; SILVA, Glaydson. J. (Orgs.). *Amor, desejo e poder na antiguidade:* relações de gênero e representação do feminino. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 287-295.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. Fama e infâmia na sexualidade romana. *Romanitas* - Revista de Estudos Grecolatinos, n. 3, 2014, p. 153-169.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. La botte piena o la moglie ubriaca? Vinho e gênero na Roma antiga. *Revista Archai*, n. 33, 2023, p. e-03309. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/48258 Acesso em: 03 de maio de 2023.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. O incesto e o monstro: Uma construção da memória do Imperador Calígula. *História* (São Paulo), vol. 39, 2020.

CESILA, Robson Tadeu. *Metapoesia nos epigramas de Marcial*: tradução e análise. Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem defendida na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural.* Entre práticas e representações. Rio de Janeiro, DIFEL/ Bertrand Brasil, 1990.

CITRONI, Mario. *Literatura de Roma antiga*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

DO CARMO, Rafael Cavalcanti. *Difficile est saturam bene vertere*: os desafios da tradução poética e uma versão brasileira das sátiras de Juvenal. Tese de Doutorado em Letras defendida na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, 2018.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, 1968.

DOVER, Kenneth. J. *Greek Homosexuality*. Harvard: Harvard University Press, 1978.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I:* a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022.

GAILLARD, *Jacques. Introdução à literatura latina.* Tradução de Cristina Pimentel. Lisboa: Editorial Inquérito, 1994.

GREENE, Ellen. Sappho, Foucault, and women's erotics. *Arethusa*, vol. 29, n. 1, 1996, p.1-14.

JOHNS, Catherine. Sex or symbol? Erotic images of Greece and Rome. Londres: British Museum Publications, 1990.

LAURENTI, Ruy. Homossexualismo e a Classificação Internacional de Doenças. *Revista de Saúde Pública*, n. 18, vol. 5, Out. 1984, p. 344-345.

LEITE, Diogo Moraes. *Os epigramas homoeróticos de Marcial:* estudo e tradução. Dissertação de Mestrado em Letras Clássica defendida na Universidade de São Paulo, São Paulo – USP, 2019.

LEITE, Leni Ribeiro; CORDEIRO, Iana Lima. A construção satírica no Livro I de Juvenal. *Calíope*: Presença Clássica, vol. 1, n. 33, 2017, p.45-68.

LEITE, Leni; LIMA CORDEIRO, Iana. A construção da persona na sátira 6 de Juvenal. *Clássica* - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 31, n. 2, 2018, p. 89-100.

LEITE, Letticia Batista Rodrigues. Homossexualidade feminina na Antiguidade? Ensaio em torno dos trabalhos de Sandra Boehringer. *Clássica* - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 26, n. 2, 2013, p. 227-238.

MONTIEL, Juan Francisco Martos. La influencia griega en el léxico erótico latino. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate,* n. 16, 2014, p. 105-136.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer*: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

NAVARRO, Pedro David Conesa. Lucrecia y Virginia como prototipos virtuosos de feminidad en la Antigua Roma: estereotipos para una educación diferenciada. *Romanitas* - Revista de Estudos Grecolatinos, n. 11, 2018, p. 64-91.

RICHILIN, Amy. *The Garden of Priapus.* Nova York: Oxford University Press, 1992.

THORNTON, Bruce S. *Eros:* The Myth of Ancient Greek Sexuality. Boulder: Westview Press, 1997.

WILLIAMS, Craig A. *Roman homosexuality*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

15

O *VIR* ROMANO: A CONSTRUÇÃO DO CIDADÃO POR EXCELÊNCIA NO CONTEXTO DO PRINCIPADO

Henrique Hamester Pause

INTRODUÇÃO

Estudar os padrões de masculinidade no contexto do Principado Romano é mergulhar em questões complexas que envolvem elementos de poder presentes no horizonte da cultura greco-romana, em especial das elites governantes. Da mesma forma, tal estudo é importante para percebermos como esses mesmos padrões são muito diferentes dos contemporâneos. Neste texto, temos como objetivo, através de um debate historiográfico, apresentar de qual maneira o homem aristocrata romano, possuidor da cidadania, era representado em seu tipo ideal, o que significava ter uma postura viril/máscula em uma série de atitudes e comportamentos. Um bom caminho para começarmos é compreender, ainda que rapidamente, os termos modernos e os latinos que envolvem o debate acerca da masculinidade e virilidade nos dias de hoje e na Roma do Principado (primeiros séculos da era comum).

A palavra masculinidade, segundo Pedro Paulo Oliveira (2004, p. 14), deriva do termo latino *masculinus*, que só passou a ser utilizado em meados do século XVIII em um momento em que se "realizavam uma série de esforços científicos no intuito de estabelecer critérios mais específicos de diferenciação entre os sexos". Com isso, podemos perceber que a masculinidade, assim como a feminilidade, são elementos culturais socialmente construídos, "originários de

arregimentos sociais, que possuem imbricações em outros estados, formas e sistemas simbólicos do social e que tem o poder de definir, entre outras coisas, juízos perceptivos, cognitivos e estéticos" (OLIVEIRA, 2004, p. 14). Tendo em vista essa noção de masculinidade enquanto um lugar simbólico/imaginário de sentido estruturante e de significação social culturalmente elaborado (OLIVEIRA, 2004, p. 14), podemos afirmar que o que era viril/másculo para a sociedade romana do Principado envolvia inúmeros fatores comportamentais, sociais, sexuais, de *status*, entre outros que, não necessariamente, correspondem ao mesmo tema nos dias atuais.

O termo grego para a virilidade é *andreía* (ἀνδρεία), que também pode ser traduzido como coragem. A *andreía*, ao lado da *sofrosine* (σωφροσύνη), moderação ou equilíbrio, e da *dikaiosine* (δικαιοσύνη), justiça, são os conjuntos de virtudes gregas que formavam um cidadão relevante, útil e perfeito. Para os gregos, segundo Maurice Sartre (2013, p. 20-21), essa era a característica dos homens no sentido de "macho"/viril, encontrados nos campos de batalha e na política, sendo a sociedade grega uma "sociedade agonística", ou seja, uma sociedade de disputa. Já a palavra latina para homem era *vir*, que, ao longo do tempo, passou apenas a descrever o homem de elite e o cidadão romano por excelência. Contudo, tal palavra também formou a raiz de dois substantivos extremamente importantes: *virtus* e *virilitas*. A primeira significava virtude e coragem, já a segunda pode ser traduzida por virilidade, adquirindo mais tarde um sentido de masculinidade (VIGARELLO, 2013, p. 12 apud CAMPOS, 2021, p. 3). Observando essas palavras que fazem parte do universo linguístico e mental romano, já

podemos perceber o tipo de conduta esperada dos homens romanos, em especial aqueles das elites[1].

Sabendo disso, apresentaremos a seguir elementos gerais sobre a construção do cidadão romano por excelência conforme a historiografia em torno do tema. Limitamo-nos a trabalhar com a historiografia sobre o tema, mas faremos, sempre que possível, referências à documentação do Principado.

O CIDADÃO ROMANO IDEAL

No contexto do Principado, o *vir* tinha que corresponder a uma série de expectativas, tais como: sucesso na carreira militar; bravura e riqueza; envolvimento político e controle de sua casa; garantia da reprodução, virtude, piedade e justiça; respeito aos deuses e rituais, entre outras características (WALTERS, 1997, p. 29-43; WILLIAMS, 2010, p. 151-153; THUILLIER, 2013, p. 71-124; CAMPOS, 2021, p. 3). Além disso, deveria possuir postura viril frente aos demais. Contudo, é através das "linhas e entrelinhas", como coloca o historiador Carlos Eduardo da Costa Campos (2021, p. 3), ou ainda, "pelo explícito e implícito da cultura material e da literatura", que vamos vendo que, no âmbito da realidade, tais expectativas eram raramente cumpridas, sendo consideradas muito mais um "ideal inatingível".

Apesar da masculinidade ou virilidade romana ser algo extremamente difícil de se precisar por ser idealizada (SARTRE, 2013, p. 19 apud CAMPOS, 2021, p. 3), para nós, ela pode ser sustentada em três grandes pilares, ou melhor, por três grandes grupos de práticas que

---

[1] Vale ressaltar, como nos lembra Walters (1997), que a maioria dos trabalhos sobre masculinidade romana toma como fonte textos jurídicos, narrativas históricas, textos retóricos, literários e educacionais escritos e voltados, segundo Mennitti (2014, p. 45), às elites romanas.

devem ser observados pelo cidadão romano: as práticas sexuais, as práticas sociais e as práticas comportamentais.

As práticas sexuais podem ser resumidas na atividade sexual do homem, isto é, na ação de ser aquele que penetra no ato sexual, exaltando assim as características de dominação, força e controle necessários e esperados. Já nas práticas sociais, o homem romano deveria ter atenção quanto ao seu comportamento frente à sua casa (*Domus*) e a sua cidade (*Vrbe*), pois, segundo Alexandre Cozer (2018, p. 38), a masculinidade dependia quase que exclusivamente do modo de se comportar em público[2]. Nas práticas individuais, destacamos o cuidado de si necessário e esperado pelo grupo aristocrático. Esse cuidado ultrapassava a questão dos trejeitos viris ou efeminados, chegando a questões mais complexas como a vestimenta (simples ou luxuosa, por exemplo) e a pilosidade (o ato de ter ou não ter pelos em determinadas áreas do corpo).

Vale salientar que, durante a época imperial, segundo Michel Foucault (1998, p. 49), foram intensificadas e valorizadas ao máximo as relações de cuidado de si, chegando àquilo que esse pesquisador chamou de uma verdadeira *cultura de si*. Esse fenômeno, segundo Foucault, foi uma construção histórica que vinha desde os gregos e que atingiu seu apogeu com os romanos. A ideia de uma *cultura de si* parte do princípio de que havia uma necessidade extrema, por parte de alguns homens, em "ter cuidados consigo". Esses cuidados advinham da busca, através da prática da filosofia e dos conhecimentos da medicina, de uma forma de se viver plenamente, de um modo de ter relações saudáveis sobre si

[2] Aqui discordamos do autor, pois, em nosso entender, em relação aos *princepes* romanos, para o universo mental de Roma, as práticas e ações, tanto públicas, como privadas, não eram bem delimitadas e separadas, sendo que, o que se fazia no privado também importava no julgamento das práticas sociais no âmbito da vida pública de um cidadão.

mesmo através da máxima de que uma existência racional e, portanto, virtuosa, não poderia se desenvolver sem cuidados com a saúde.

Estamos falando de uma sociedade que, pelo menos nos textos dos primeiros séculos da era comum, aparece voltada a debater questões de moral e comportamento, cada vez mais preocupada na "insistência sobre a atenção que convém consigo mesmo", sendo solicitada uma constante vigilância nos atos e ações de cada indivíduo, acalmando assim "os distúrbios do corpo e da alma através de um regime austero" (FOUCAULT, 1998, p. 46). Esses mesmos distúrbios eram observados no excesso nos atos de comer, beber e manter práticas sexuais. Observando esses três pilares, ou esses três grandes grupos de práticas que precisavam ter atenção por parte do cidadão romano, podemos perceber que a virilidade romana era algo a ser alcançado, como nos apresenta a historiadora Marilyn B. Skinner (1997, p. 18). Além disso, podemos perceber que esses três grandes grupos de práticas estavam interligadas entre si. Ainda segundo Skinner (1997, p. 17), "existia uma conexão vital entre as construções de honra pública e prazer sexual", ou seja, as práticas e comportamentos sociais e comportamentais, inevitavelmente estavam ligados às práticas e aos desejos sexuais, assim como os desejos sexuais impactariam na imagem e na reputação (honra) do convívio social. Longe de ser apenas definida, portanto, pelas práticas sexuais, como hoje em dia é mais costumeiro de ser feito, a masculinidade romana era uma questão de controle, ou melhor, autocontrole/domínio de si (WILLIAMS, 2010, p. 155). Um exemplo disso, pode ser percebido nas análises da historiadora Semíramis Corsi Silva (2021) sobre o imperador Heliogábalo (218-222), que teve sua imagem marcadamente negativa na literatura por se comportar

desenfreadamente quanto aos seus desejos sexuais, conforme afirmam seus detratores.

Uma historiografia mais tradicional divide a História de Roma em três momentos: “1) a Roma arcaica, aldeã e pobre, portadora dos verdadeiros padrões tradicionais romanos; 2) a Roma republicana, rica e conquistadora, porém portadora dos primórdios dos vícios e 3) a Roma imperial, tempo de perversão, desmoralização, tendo o cristianismo como causa de redenção final” (BARBOSA, 2014, p. 176). Tal noção, vale frisar, é baseada em um endossamento, por parte dos historiadores, em especial do século XIX, da visão carregada de retórica trazida pelas próprias fontes romanas, funcionando apenas como uma reprodução de determinados escritores romanos que enxergavam seu tempo de forma decadentista. Cada uma dessas noções traz consigo sua própria postura moral diferenciada, isto é, uma noção própria de quais eram os papéis de gênero pré-definidos para os homens e mulheres romanos que valeriam, de forma geral, para todos os indivíduos (FEITOSA, 2008, p. 81).

Segundo essa historiografia mais tradicional, em um primeiro momento, ou seja, nos primórdios da Roma antiga, teríamos o homem romano arcaico e másculo, o homem viril e modelo, exemplo a ser seguido. Este homem romano arcaico é guerreiro e aldeão. É responsável pela sua casa (*Domus*) e pela sua cidade (*Vrbes*). É simples em vestimenta e ações. É esposo, pai e provedor (THUILLIER, 2013, p. 75). Em resumo, é um homem ativo socialmente, militarmente e sexualmente. A mulher é o seu grande oposto, assim como o homem efeminado é sua versão corrompida, pois, respectivamente, a mulher é o ser passivo/receptor por excelência, reclusa ao lar e às atividades

familiares[3]. Já o homem efeminado é aquele que abdica de sua masculinidade, ou seja, do seu "direito" de ser homem e modelo a ser seguido (MENNITTI, 2014, p. 52). A passividade, tanto social quanto sexual, é o que define e diferencia o homem, o *vir* romano, do restante, ou seja, das mulheres e dos "não homens".

Tratamos, nas páginas a seguir, sobre cada um desses três grandes pilares que sustentam a virilidade romana. Iniciaremos pelas práticas sexuais e sociais e pelo complexo universo daquilo que é permitido ou não ao cidadão romano. Em seguida, abordamos as práticas de comportamento individual, focando nas questões de vestimenta e pilosidade, ambas demonstrativas individuais da presença ou não de virilidade, em nossa leitura.

No campo das práticas sexuais, argumentamos aqui sobre a existência, dentro da organização social, política e sexual romana, de um protocolo que definia os homens como penetradores impenetráveis. Esse protocolo, chamado de "padrão sexo-gênero mediterrânico" por Judith P. Hallet e Marilyn B. Skinner (1997), correspondia a "padrões sociais de dominação e submissão" e reproduzia "diferenças de poder entre parceiros na configuração de gênero atribuídos por critérios nem sempre coincidentes com o sexo biológico" daqueles envolvidos (SKINNER, 1997, p. 3).

Para ambas as historiadoras supracitadas existia um nexo entre a presença de virilidade, a inviolabilidade do corpo e a proeminência, ou seja, o *status* social ocupado pelo indivíduo (SKINNER, 1997, p. 5). Esse padrão mediterrânico de sexo-gênero, como nos coloca Jonathan Walters (1997, p. 30), deixa claro até que ponto gênero estava, para a

---

[3] Contudo vale ressaltar que, segundo Salles (1987, p. 183), "as mulheres romanas de nascimento livre, diferente das gregas, circulavam muito mais livremente em público".

cultura romana, entrelaçado com outras categorias de *status* social, sendo que "alguns homens, por causa de seu *status* inferior na hierarquia social, não eram homens plenos e, portanto, careciam do elemento viril, característica essa da inviolabilidade corporal". Como mostra Feitosa (2008, p. 132), podemos perceber de forma clara o que foi dito anteriormente através dos escritos do autor romano Sêneca, quando afirma que "a passividade é crime para os livres, fatalidade para o servo e obrigação para o liberto" (SÊNECA, *Des Controverses*, IV, 10).

Portanto, é perceptível a presença na literatura latina antiga e na historiografia mais tradicional de uma dicotomia na atividade/passividade que permeava as relações de poder no mundo romano. Essa mesma dicotomia colocava o homem romano enquanto ativo tanto nas relações sociais como nas relações sexuais, sendo que nessas últimas não importava quem fizesse o papel de passivo. Segundo Pierre Grimal (1984, p. 67-68):

> Quando um romano, ainda no tempo do Império, fala de *virtus* (a palavra da qual deriva 'virtude' e que significa, propriamente, a qualidade de ser um homem, *vir*) refere-se menos à conformidade com valores abstratos do que à afirmação em acto, da qualidade viril por excelência, ao domínio de si – atribuindo, não sem desdém, à fraqueza feminina, a *impotenti sui*, a incapacidade de dominar a natureza.

Muito mais que a masculinidade ser transpassada pelo comportamento sexual ativo ou passivo, existia ainda a questão do desejo, do controle e do descontrole do homem romano. Craig Williams (2010, p. 17) afirma que longe de existir uma distinção entre heterossexual e homossexual, como no discurso moderno, na verdade o que pode ser encontrado entre os romanos é uma "distinção entre papeis de 'ativo' penetrando e 'passivo' penetrado, que estruturaria,

fundamentalmente, tanto o discurso grego como o romano".[4] Porém, é importante perceber que tal dicotomia, basilar na historiografia sobre a sexualidade no mundo antigo[5] de matriz foucaultiana, "apresenta um modelo rígido e assimétrico da sexualidade, em grande parte por endossar o ponto de vista das fontes utilizadas" (LEITE, 2019, p. 25).

A dicotomia ativo/passivo (insertivo/receptivo) é chamada, entre outras formas, dependendo do historiador ou historiadora, de *penetration model*, *penetrative paradigm* ou ainda *paradigma priápico*. Segundo Diogo Leite (2019, p. 25), esse modelo e/ou paradigma trata de uma "forma bastante restritiva e monolítica" da "sexualidade" romana, devendo ser revisto na medida em que "outros pesquisadores se debruçam sobre o tema e incluem novas fontes em suas abordagens da questão". Como exemplo disso, temos os trabalhos de Fabrício Sparvoli Godoy (2015, 2022), análise da obra *Satyricon* de Petrônio, e o de Lourdes Conde Feitosa (2008), com sua análise das inscrições de Pompeia[6]. Inclusive, Sparvoli (2015, p. 50-51) fez uma crítica ao modelo de impenetrabilidade do corpo do aristocrata romano, defendida, segundo ele, pelos seguidores das proposições pensadas por Michael Foucault, em especial, Paul Veyne, Géraldine Puccini-Delbey e Jonathan Walters.

---

[4] Williams faz também uma distinção sobre como chamar o homem romano que penetra e o que é penetrado, os denominando insertivo (ativo) e receptivo (passivo), respectivamente.

[5] O historiador Renato Pinto (2011, p. 175) já nos alerta que "qualquer estudo moderno não pode se desvencilhar das ideologias que lhe são contemporâneas ou limitações de seu tempo". No entanto, visando evitar anacronismos, chamamos atenção para a utilização de alguns termos modernos como sexualidade e homossexualidade e sua substituição neste trabalho por práticas sexuais e homoerotismo. Acreditamos que "sexualidade" se trata de um termo moderno, criado a partir do século XIX, da mesma forma que "homossexualidade" e "heterossexualidade" são termos também modernos que denotam um sentido de categorização do indivíduo, fato esse que não era relevante no universo mental greco-romano como acontece na modernidade (PINTO, 2011, p. 175).

[6] Williams (2010) também é um dos que ressalvam, como forma de crítica, que esse paradigma foi algumas vezes defendido em termos muito fervorosos ou aplicado muito rigidamente, quando na prática havia mais flexibilidade nas relações do que o modelo pode demonstrar.

Ao criticar o *penetration-model* ou o *subject – verb – objetc – model* (RICHLIN, 1993a), através da análise do *Satyricon* de Petrônio, Sparvoli (2015, p. 57) mostra que as relações entre Ascilto, Encólpio e Gitão, personagens principais da obra de Petrônio[7], eram marcadas por transições e/ou arranjos de papéis sexuais constantes, mostrando que, em vez do modelo rígido entre o ser ativo penetrante e o ser passivo penetrado, na verdade, existia o que ele chama de "homossexualidades masculinas diversas" e que essas são mais "complexas e não necessariamente assimétricas" como pensam os defensores do modelo/paradigma ativo/passivo, pois, para Sparvoli, a dicotomia "ter prazer virilmente ou dar-se servilmente" (VEYNE, 2008), "na realidade, para muitos não era tudo" (SPARVOLI, 2015, p. 58)[8].

Como mostraremos no decorrer deste trabalho, concordando com a visão de que, embora no mundo romano tenha sido construído um universo de representações do que é masculino e do que é feminino e, ainda, "embora a ética sexual fosse exigente, complexa e múltipla" (FEITOSA, 2016, p. 139) não podemos sugerir que havia um único padrão de homem romano, mas sim que havia "modelos de existência, subjetividades e masculinidades variadas" (PAUSE, 2018, p. 50). Desse modo, como não havia "um único código regendo o comportamento sexual" (FEITOSA, 2016, p. 139).

---

[7] A obra *Satyricon* foi escrita provavelmente entre os anos de 62 e 64 por *Petronius Arbiter*, ou simplesmente Petrônio, um importante membro da corte de Nero. A obra chegou até nós em fragmentos, restando apenas partes dos livros XIV, XVI e todo o livro XV, que retrata o conhecido episódio do banquete de Trimalquião. *Satyricon* é uma obra importantíssima para os estudos das experiências homoeróticas e heteroeróticas.

[8] No entanto, cumpre ressaltar que "o mundo romano não era mais 'liberal', comparado aos nossos dias atuais. A prática sexual de cada um e cada uma, dentro do universo romano de sociabilidade, não estava desconexa da moral, do *status*, da construção de uma figura pública e de uma auto imagem frente aos seus semelhantes" (PAUSE, 2018, p. 50).

Entretanto, segundo Feitosa (2016, p. 139), a representação de padrão masculino mais frequente na literatura romana foi aquela que colocava o cidadão romano exercendo a função de ativo, o que vemos também nas fontes que analisamos em nossa Dissertação de Mestrado, as obras de Plutarco e Arriano.[9] No contexto do Principado, a Grécia era uma província romana, assim, mesmo sendo de origem grega, Plutarco e Arriano – escritores da elite – fizeram parte da mesma, sendo ela o seu público e interlocutor. Por uma série de fatores, os escritores se relacionavam com outros homens da elite romana, provinciais ou da capital, com quem mantinham mais do que o contato por correspondência ou envio de seus livros, mas também com quem compartilhavam uma cultura comum pautada por uma educação linguística e retórica tradicional, o que lhes permitia "falar a mesma língua" e defender os pontos de vista, os discursos e as representações dessa elite[10].

Assim sendo, o modelo de virilidade romano compartilhado por tais escritores era pautado no comando social e no autocontrole emocional e sexual que garantiria ao aristocrata a ação de penetrar. Segundo Williams (2010, p. 155), essa mesma virilidade romana não era, então, uma questão de prática sexual e/ou algo que levava em conta, necessariamente, o sexo biológico do parceiro, mas sim um problema e

---

[9] Dissertação intitulada *Alexandre Magno como Homem-Fronteira: virilidade e identidade Greco-romana na construção do monarca macedônio de Plutarco e Arriano*, foi orientada pela Profa. Dra. Semíramis Corsi Silva e defendida na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 2021. A mesma contou com o financiamento CAPES.

[10] Acreditamos que a defesa da virilidade romana enquanto ponto central do *vir*, se insere, durante os dois primeiros séculos da era cristã, junto ao movimento de "transformação" espalhado por todo o Mediterrâneo a partir de Roma, percebido na cultura material e intelectual e que pode ser lido enquanto uma "expansão integral e um instrumento de religamento de identidades e construção de poder da sociedade romana", encabeçado por essa elite, a principal beneficiadora disso, visto que a defesa desse discurso, do *mos maiorum*, da *paideia*, da *humanitas* e da virilidade consolida o poder dessa mesma elite na sociedade imperial (WALLACE-HADRILL, 2008, p. 10).

uma questão de controle do homem romano. E essa relação estava de acordo com o nexo entre inviolabilidade e *status*, visto que, entendendo essa relação de poder e dominação a partir de uma perspectiva mais ampla, "aqueles de alto *status* social", ou seja, não necessariamente por serem homens e/ou dotados de força, eram capazes "de defender os limites de seu corpo de ataques invasivos de todos os tipos" (WALTERS, 1997, p. 30). O homem romano aristocrata, segundo esse modelo, estava ligado ao domínio, seja de si, seja dos que estavam hierarquicamente abaixo dele. Para Richlin (1992, p. 126), esse modelo representa a quintessência do castigo à sexualidade feminina e o elogio do homem, bem como a identificação da sexualidade masculina com o domínio.[11]

Podemos dizer, em consonância com os estudos de Walters (1997, p. 30), que os romanos demarcaram e colocaram em um ponto de destaque o que corresponderia, atualmente, ao que chamamos de "atividade sexual". Da mesma forma que ser ativo sexualmente e socialmente era uma demarcação de superioridade, domínio e controle/autocontrole, a passividade era uma demarcação de subordinação e de falta de controle. No latim, segundo Walters (1997, p. 30), quando um homem, por preferência ou qualquer outro fato, era penetrado sexualmente por outro homem, uma das maneiras de descrever tal ato era usando a expressão *muliebria pati*, se referindo à ideia de que esse homem penetrado teria tido "uma experiência de mulher". O significado básico de *pati* e todos os seus correlatos

[11] Richlin (1992, p. 126), ao analisar o poemas satíricos de Marcos Valério Marcial, escritor dos séculos I e II, nota que, em grande medida o 'elogio' e elevação do homem aparecem em comunhão à figura do deus itifálico Priapo, base de seus *Paradigma Priapico*. Priapo, divindade fálica e ameaçadora, é colocada na literatura satírica como uma espécie de metáfora do *vir* romano que penetra sexualmente e, assim, cumpre seu papel ativo penetrador, independente do sexo do parceiro. Da mesma forma como deveria ser o papel do homem ideal na guerra segundo os padrões da época imperial romana.

linguísticos é "ser objeto de algum evento", "fazer com que algo aconteça a alguém", sendo que ainda poderia corresponder ou ter o sentido de "sofrer" (WALTERS, 1997, p. 30).

Não é de se espantar que o sujeito passivo, receptivo e/ou penetrado era associado com uma palavra ligada a sofrimento. Primeiro, como nos mostram Richlin (1992) e Williams (2010), a "sexualidade romana" se caracterizava enquanto agressiva e ativa. Segundo Walters (1997, p. 30), era difundido na maioria dos discursos públicos do mundo greco-romano a visão de que o ato sexual era uma "via de mão única", ou seja, de que uma pessoa, dotada de falo efetiva a ação, sendo que a "atividade sexual envolvia necessariamente penetração fálica". O outro, o passivo, sendo homem ou mulher, estaria, nesses discursos, fadado a "estar lá principalmente para o uso do homem penetrante" (WALTERS, 1997, p. 31).

Tal aspecto levou a maioria dos autores contemporâneos a argumentarem que o sujeito passivo era apenas submisso e cristalizado na posição de inferioridade, sem possibilidade operante ou de prazer na relação sexual (PINTO, 2011, p. 183), o que, entretanto, era mais complexo do que isso. Para Skinner (2014, p. 281), "ser passivo não excluía ser ativo em outros momentos". Alguns homens romanos percebidos nas fontes analisadas como "vilões", poderiam ter "contaminado" todos os seus orifícios, ou seja, terem sido penetrados tanto de forma anal como oral e, mais tarde, serem acusados de "estupros criminosos de meninos e meninas"[12] (SKINNER, 2014, p. 281).

---

[12] Não encontramos nenhuma lei que fale sobre estupros criminosos ou a delimitação do que seria um estupro para o contexto do Principado, apenas o eco da obscura Lei Escantínia (*Lex Scantinia*). Trata-se de uma lei romana do período republicano que penalizava os crimes sexuais (*stuprum*) contra os jovens do sexo masculino nascidos livres. Tal lei era destinada a proteger os cidadãos contra o abuso sexual consentido ou não. Portanto, não proibia o comportamento homoerótico como tal, desde que o parceiro passivo não fosse um cidadão romano. O uso principal da Lei Escantínia parece ter sido político,

O leitor deve ter notado até aqui que focamos no homem aristocrata e cidadão romano que teria, em padrão, de ser ativo tanto social como sexualmente. Ademais, notamos que em alguns momentos foi dito que "não importava quem ocupasse o papel de passivo" dentro da relação sexual. Pois bem, onde, então, entra a explicação de quem podia ou não ocupar esse papel de passivo/receptivo? E como são retratados os "não homens", ou seja, aqueles que não possuíam a virilidade e, portanto, não eram homens em sentido pleno, como já exposto anteriormente? Em resumo: como, onde e de que forma as relações homoeróticas masculinas são entendidas no universo cultural romano e o que isso afeta na questão do homem viril, o *vir*?

Veyne (2008, p. 231-232) nos informa que, o que ele chama de "homofilia", e que nós tratamos como relações homoeróticas masculinas, estava presente "por toda a parte nos textos gregos e também romanos". Escritores romanos ainda do período republicano, como Catulo e Cícero, se vangloriavam de suas proezas com rapazes e nos relatam os beijos que ganhavam de seus escravos homens, por exemplo (VEYNE, 2008, p. 321). Com isso, podemos afirmar com clareza que as práticas homoeróticas em Roma existiam. Mas isso não quer dizer que não havia comportamentos ou restrições esperadas a essa prática, assim como determinadas consequências à moral e à imagem daquele que as praticava.

Como já dito anteriormente, não importava quem ocupava o papel de passivo em uma relação sexual, desde que em teoria o ativo fosse o cidadão romano. Poderíamos imaginar uma lista de seres penetráveis e não-penetráveis. Nessa lista, aqueles que poderiam ser penetrados

ou seja, para atacar adversários, e a mesma parece ter caído em desuso durante o Principado (RICHLIN, 1992, p. 86).

eram em número maior por força de tradição, cultura e/ou lei, do que os não-penetráveis. Fora da lista de penetráveis estariam outros homens cidadãos jovens e adultos e mulheres aristocratas casadas ou viúvas. Violar essas regras configuraria em *stuprum* (FEITOSA, 2016, p. 139-140).

Como penetráveis na lista ficavam os escravos, os libertos, os homens não cidadãos, jovens ou velhos, as mulheres não cidadãs, jovens ou velhas, casadas ou viúvas, abrangendo um leque de homens e mulheres de "domínio público, aberto ao uso sexual do homem na rua" (WALTERS, 1997, p. 36). Ou seja, aqueles, que não possuíam o *status* necessário, eram, de forma muitas vezes agressiva, levados à prática sexual por não terem direito de defenderem seu corpo de tais investidas (WALTERS, 1997, p. 36-37). Infelizmente não temos muitos relatos do que de fato acontecia com a população de status inferior, visto que a preocupação das fontes é com os membros das elites. Contudo, é de praxe pensar que a "relação penetrador – penetrado" envolvesse um indivíduo mais forte/poderoso", o indivíduo viril, "e outro menos" (WALTERS, 1997, p. 31).

Longe de um "paraíso homossexual ou bissexual"[13], o fato é que não existiu entre os romanos uma visão, ou um "olhar indulgente" frente ao que Veyne (2008, p. 229) coloca como "homossexualidade". Para ele, a realização de tais práticas era um problema à parte. Acreditamos que o problema estava, sobretudo, na passividade. Em outras palavras, "não havia uma reprovação ao homoerotismo em Roma, mas sim à efeminação e ao papel passivo" (POSSAMAI, 2010, p. 82). Para Veyne

---

[13] "De fato, o termo 'bissexual' parece resolver o problema" das questões homoeróticas romanas para Paul Veyne, Eva Cantarella e Jean-Noil Robert. Porém, ele ainda reflete uma realidade do mundo contemporâneo pois não está desligado da dicotomia homo/hetero que, como vimos, não era importante no mundo greco-romano" (POSSAMAI, 2010, p. 81).

(2008, p. 234), a passividade era um dos efeitos da falta de virilidade, sendo que essa falta era constantemente explorada em uma sociedade que valorizava sobretudo os comportamentos, gestos e até vestimentas de seus cidadãos. Uma mostra, um deslize, uma contradição em um dos comportamentos esperados ao padrão *vir* seria motivo de fraqueza e de associação com o feminino, não importando seus gostos sexuais individuais (VEYNE, 2008, p. 234).

É possível reconhecer até aqui como as diversas práticas e atos sexuais estavam associados a valores morais e simbólicos que eram de diferentes formas, capazes de delegar boa ou má fama a quem os realizasse. Da mesma forma, como as práticas sexuais dos romanos estavam ligadas à questão da cidadania (*status* e inviolabilidade do corpo) e da virilidade (CAVICCHIOLI, 2014, p. 153). De fato, linguisticamente, a ideia de penetração anal de um homem estava ligada à penetração vaginal de uma mulher, esta hierarquicamente inferior ao *vir* (WALTERS, 1997, p. 31). Da mesma forma, quando a mulher é descrita sendo penetrada sexualmente de forma anal, ela é comparada a um *puer* (geralmente traduzido como menino) (WALTERS, 1997, p. 31). Compreendemos que, em ambos os casos, o parceiro passivo/receptivo não é descrito enquanto um homem pleno, mas sim enquanto uma mulher ou um garoto. Tal ideia estaria de acordo com o padrão/dicotomia/paradigma ativo-passivo acerca do único papel possível do homem aristocrata, o de ativo, e o papel passivo era designado para todos aqueles que estavam hierarquicamente abaixo dele, todos associados com o feminino.

De modo igual, o termo *vir* não estava sozinho quando se buscava descrever os homens como agentes sexuais penetrativos. Para Williams (2010, p. 184), tais rótulos estavam "marcadamente despreocupados"

com o sexo biológico do parceiro, dando foco na prática sexual específica que estava sendo realizada. "Existia um conjunto obsceno de substantivos que colocava um homem no papel de alguém que realiza um ato sexual específico: *futuere* (penetração da vagina), *paedicare* (penetração do ânus), *irrumare* (sexo oral) (WILLIAMS, 2010, p. 184)[14]. Entretanto, se o termo *vir* romano é associado ao sentido de "homem de verdade" (SKINNER, 2014, p. 280), portador do privilégio da penetração que acompanha o seu papel de gênero masculino (SKINNER, 1997, p. 14), nem todas as práticas descritas acima poderiam remeter boa fama a esse mesmo *vir*. Na verdade, tanto as preferências sexuais, aqui entendidas, como os locais e/ou orifícios que poderiam ser penetrados por esse *vir*, assim como questões como a vestimenta e, até mesmo a pilosidade, ou seja, a presença ou não de pelos em determinadas áreas do corpo, foram elementos definidores da virilidade do homem romano.

Para desqualificar moralmente um personagem, no universo das sátiras latinas e escritos greco-romanos, quanto à preferência em determinadas práticas sexuais, existia uma escala de humilhação, voltada em especial para a elite romana, observada inicialmente por Holt N. Parker (1997, p. 49), com a qual Feitosa (2014, p. 142) compartilha. Segundo os estudos de Parker e interpretações e traduções de Feitosa (2014), a escala de humilhação foi definida tanto pelo agente envolvido como pela prática. A menos vexatória era a penetração vaginal (*futuere*). Tal prática era parte do casamento romano entre um homem e uma mulher e, através dela, colocava-se a mulher hierarquicamente inferior ao homem; logo após viria a penetração ou inserção anal (*paedicare*) e, por fim, a prática do sexo oral ou a penetração pela boca (*irrumare*).

---

[14] Vale destacar aqui que é sempre um falo sendo introduzido, e que, para Williams (2010, p. 184), a preferência de determinado orifício era uma questão de gosto.

Portanto, como podemos ver, o problema não estava no *vir* penetrar tanto um homem como uma mulher, seja pela vagina, pelo ânus ou pela boca. Esses eram papéis passivos/receptivos, destinados a escravos, libertos e mulheres. Apesar da penetração anal e oral carregarem um sentido de "práticas não naturais" na literatura latina (SKINNER, 2014, p. 281), sendo inclusive preferível ser passivo em uma relação do que praticar a felação (VEYNE, 2008, p. 235). Assim, a preferência pelo orifício da penetração não era um definidor do homem romano. O problema estava no desejo de ser penetrado e de servir ao outro, mais uma vez, portanto, na passividade por parte do homem livre.

A literatura latina mostra que existiam aristocratas que se desviavam de seu papel de ativo/penetrante. Esses eram comumente considerados *impudicus* (VEYNE, 2008, p. 234). Ao se associarem com as práticas de submissão, seja por se deixarem penetrar no ânus ou praticarem a felação, esses homens estavam se colocando na mira do ridículo e do desprezo (WILLIAMS, 2010, p. 18). Isso não significava, no entanto, que, necessariamente, na vida cotidiana e familiar, o discurso que visava representar publicamente o pensamento da elite fosse acatado por todos.

Ser viril/másculo, na Roma dos séculos I e II, era adquirir um status, o de *vir*. Da mesma forma que esse status era incompatível com uma série de comportamentos sexuais, era fortemente ameaçado por possíveis desvios nos âmbitos sociais e de comportamento individual. Até agora já conseguimos ter uma visão de que por *vir* romano podemos, de forma geral, entender aquele que é cidadão, aquele que "trata de assumir a toga viril", ou seja, aquele que adentra em idade e comportamento entendido como a fase adulta (THUILLIER, 2013, p. 77).

"Do vocábulo latino *vir*, o termo caracterizava um homem aristocrata em sua plenitude e demarcava uma diferença de outros termos usados para apresentar indivíduos, do sexo masculino, mas de idades e *status* sociais diferentes" (FEITOSA, 2014, p. 142), como *puer* ou *iovenis*, usados para filhos de aristocratas, e *homines* para homens adultos, porém escravos, libertos, não cidadãos ou cidadãos de estamentos mais baixos (WALTERS, 1997, p. 30). "*Vir*, portanto, não denota simplesmente um homem adulto, refere-se especificamente aos homens adultos que são cidadãos romanos nascidos livres em boa posição, aqueles no topo da hierarquia social romana" (WALTERS, 1997, p. 32).

Para cumprir esse papel, também havia outros elementos corporais, comportamentais e morais a serem seguidos. Dois exemplos podem ser observados na questão da vestimenta e da pilosidade. Segundo Kelly Olson (2017, p. 1), os ornamentos e as roupas são formas pelas quais o corpo se articula socialmente. Além disso, Olson também acredita que, no que tange a experiência romana, a questão da pilosidade e da vestimenta estavam intrinsecamente interligadas, se tornando formas que tornam o corpo humano "culturalmente visível" (OLSON, 2017, p. 1).

Vestir-se, para um romano, significava muito mais do que apenas roupas, misturava-se com elementos de cuidado do corpo, ou melhor, "preparação do corpo" (OLSON, 2017 p. 4). Os dois termos mais encontrados para vestimenta no latim, segundo Olson (2017, p. 4), são *habitus* e *cultus*. Ambos refletem noções de "estilo de vestir", "traje" e "estado de ser", concepções essas que levam Olson (2017, p. 4) a crer que na convicção romana "as roupas (com algumas exceções) exibiam o caráter interior de uma pessoa". O *vir* romano, portanto, além de cuidar de sua postura sexual e social, devia cuidar de sua vestimenta e de seu

corpo, parte essencial de sua autoapresentação no convívio público. A roupa e os pêlos, portanto, eram elementos de preocupação e tinham o poder de fortalecerem e refletirem a masculinidade (ou falta dela) do homem romano.

Thuillier (2013, p. 94), ao nos trazer o retrato físico do homem viril, apresenta alguns códigos que deveriam ser respondidos pelo mesmo. O primeiro deles é o cuidado com o corpo, em especial com a sua coloração. “É com uma pele e um corpo bronzeado que se apresenta o homem romano”, sendo que, mesmo coberto pela toga, sua “aparência” ainda era perceptível. A brancura da pele, por consequência, é tida como sinal de feminilidade, percebida ainda desde a época dos etruscos[15]. Tal coloração “bronzeada” era adquirida através de um histórico de atleta, das práticas de exercícios físicos - como a realização de esporte ao ar livre, entre outros elementos exigidos pela educação e pelo convívio social ao homem romano (THUILLIER, 2013, p. 96).

O segundo elemento trazido por Thuillier (2013, p. 104) é a “virilidade do pelo”. Para esse historiador, com o qual concordamos, o pelo era um sinal de virilidade, sendo que a barba, por exemplo, teve um papel central na questão da pilosidade romana. A barba marcava quando um adolescente chegava à idade adulta, quando eles tinham a primeira barba raspada e oferecida aos deuses do lar em um ato religioso (THUILLIER, 2013, p. 104). Ao se tornar adulto, portanto, o homem romano adentrava no mundo da virilidade e é, a partir daí, que ele não podia mais se entregar aos desejos de outro homem, ou melhor, assumir o papel de passivo em suas relações sociais e sexuais. O sistema piloso

[15] Segundo Thuillier (2013, p. 94), é possível notar nos afrescos etruscos a diferença de cor entre os homens, geralmente pintados com uma cor vermelho-tijolo, e as mulheres, geralmente pintadas com uma cor muito mais clara.

romano, contudo, acompanha o homem romano ao longo de sua vida. Thuillier (2013, p. 105-111) faz uma lista de áreas passíveis de depilação e outras não: o homem aristocrata deveria depilar as axilas, narinas e barbas, contudo o ato de depilar as pernas e, em especial, as nádegas era veemente condenado.

Novamente, segundo Olson (2017, p. 137), a estética, aqui entendida como a vestimenta, os adornos individuais, assim como a pilosidade, era ligada à moralidade, sendo que "o desvio do masculino nos códigos de vestimenta (e pilosidade) em Roma poderia levar à censura social". Catherine Salles (1987, p. 179) nos adverte que a "economia" e a "austeridade" eram valores fundamentais para compreendermos os discursos da elite romana ainda no período do Principado. O luxo, portanto, descrito muitas vezes como os belos espetáculos e a ostentação percebida na vestimenta, era representado pelos escritores latinos como algo grego, visto com maus olhos pelos romanos. Era "indecente e perigosa essa ostentação da própria fortuna (e, quanto maior a fortuna, tanto mais a parcimônia será considerada uma virtude!)" (SALLES, 1987, p. 179).

Vestir-se, portanto, da forma mais simples possível era o ideal. A toga viril, assim, assumia um papel de controle visto que, ao adotá-la, o cidadão romano abria mão dos luxos e adornos das roupas tidas como orientais e afeminadas. Tal questão também era válida para as mulheres romanas. A roupa das mulheres prostitutas, por exemplo, era diferenciada das mulheres de nascimento livre. As primeiras, chamadas por Salles (1987, p. 183), de "mulheres públicas" eram obrigadas a vestir uma túnica escura, que faria sua profissão ser identificada por todos. Já a matrona romana vestia-se com longas túnicas brancas, geralmente bordadas (SALLES, 1987, p. 183). Chamamos atenção aqui que, mesmo

sendo permitido o adorno, ou melhor, o bordado nas túnicas das mulheres de elite, o mesmo devia ser discreto, mínimo.

Roupas largas e coloridas, que surpreendem o escritor romano Plauto (*Aul.* V. 489-93; 505-35), segundo Salles (1987, p. 183), por apresentarem tecidos leves e transparentes, de coloração verde ou amarela, bem como uso de perfumes e dos cabelos encaracolados; eram vistos como elementos efeminizantes e que, ao lado da pilosidade e de uma série de outros comportamentos (como o caminhar lento, por exemplo), levavam a crer que tal sujeito desejava ser penetrado de forma anal.

O grande oposto do termo *vir*, o homem em seu sentido pleno, era o termo *cinaedus*, o "não homem" por excelência. O *cinaedus* era aquele que se voltava aos modos "efeminados" de ser e agir, adotando os trejeitos femininos, em especial associados a uma vida luxuosa (SKINNER, 2014, p. 280). Ao assumir o feminino e o ato de "se entregar" à passividade, esses homens eram descritos como tendo uma "falta de força de vontade", ou melhor, possuíam uma "falência da vontade e da coragem" (SKINNER, 2014, p. 280).

Os romanos, segundo Skinner (2014, p. 208), pegaram emprestado o termo grego *kinaidos* (κίναιδος) que, em seu sentido mais literal, significaria aquele que "se permitiu entregar de forma anal". Em um sentido mais amplo, ainda poderia significar aquele que era incapaz "de refrear o apetite [sexual] com a razão" (SKINNER, 2014, p. 280). Em sua versão latinizada, o *cinaedus* representava, quase sempre, um homem em posição de inferioridade frente a um homem aristocrata, podendo significar um escravo de luxo, destinado desde muito cedo, ainda jovem, a ser tomado objeto para fins sexuais (RICHLIN, 1992, p. 135).

Cinaedus, a partir dos estudos de Skinner (2014, p. 21), também era, juntamente com *pathicus*, um termo depreciativo e acusatório usado na literatura latina para descrever homens adultos que prefeririam ser penetrados de forma anal em uma relação sexual. Esses mesmos homens eram vistos como ansiando pela próxima relação sexual constantemente (SKINNER, 2014, p. 21), quase não ligando para a degradação moral que poderiam sofrer por tais atos. Ainda segundo Skinner (2014, p. 281), para Célio Aureliano[16], um médico do século V, os *molles*, termo também associado ao *cinaedus*, sofriam de uma "aflição mental (*curruptae mentis vitia*) que se engendra desejo ilimitado sem esperança de satisfação". Ou seja, sofriam de algo que os modificava. A expressão direta dessa "anormalidade"[17] seria a adoção de vestimentas e os trejeitos femininos, a depilação de pernas e nádegas (ou até mesmo do corpo inteiro), chegando a um ponto em que esses mesmos homens "não conseguiriam mais ser ativos" (SKINNER, 2014, p. 281)[18].

Em um universo cultural em que a virilidade era considerada algo que devia ser alcançada (SKINNER, 2014, p. 271) e que, até certo ponto "o homem aristocrata romano teria sido condenado a uma vida de

---

[16] Nascido em meados do século V na cidade de Sicca, na Numídia, foi um médico romano que também se dedicou à escrita de tratados médicos sendo fortemente influenciado pelo médico Cláudio Galeno (129 – 199).

[17] Conforme Veyne (1991, p. 69), o "antinatural" para os antigos não queria dizer uma coisa monstruosa, mas sim algo que era contra as normas vigentes ou algo falsificado, artificial. Também Kenneth James Dover (1994, p. 235), tendo estudado o texto pseudo-aristotélico *Problemata*, nos relata que, considerava-se esses mesmos homens, que tinham desejos de penetração, "sofriam de uma distorção e tinha um desejo num lugar diferente do da ejaculação procriadora. Por esse motivo, eles eram insaciáveis, assim como as mulheres" (POSSAMAI, 2010, p. 80).

[18] Por mais que, como nos lembra Richlin (1992, p. 135), o termo *cinaedus* estava quase sempre associado a um escravo de luxo, geralmente jovem, destinado desde a tenra idade à essa condição, o mesmo também poderia ser aplicado a homens adultos e nascidos livres que, se colocavam nessa posição por inúmeros fatores. Os estudos de Richlin (1993, p. 542-43), a partir de pesquisas sobre os casamentos homoeróticos de alguns imperadores, trazem a suposição sobre um real estilo de vida efeminado e da conjectura real da existência e inserção social dos *cinaedus* (SKINNER, 2014, p. 327).

masculinidade" (CANTARELLA, 1992, p. 2020), Richlin (1993) chega a provocar que poderia existir um grupo de homens que violassem as prescrições de comportamento viril, sendo que, muito distante de como o *cinaedus* era representado nas sátiras latinas (objeto de estudo de Richlin), os mesmos poderiam fazer parte da pequena minoria, segundo Veyne (1985, p. 48). Ou seja, aqueles que abertamente assumiam terem preferência por um determinado gênero, aqui no caso, homens que gostam de homens. Para Williams (2010, p. 232-233), o *cinaedus* era um "desviante de gênero", ou melhor, um indivíduo que ultrapassava as fronteiras pré-definidas entre masculinidade e feminilidade.

Contudo, como ainda afirma Williams (2010, p. 187), isso não é um reforço e uma defesa da dita "homossexualidade romana", mas sim a defesa de que, longe de uma identidade de orientação (hétero ou homo), o que se encontrava eram padrões e "tipos sexuais" (PARKER, 1997; CORBILL, 1997 apud SKINNER, 2014, p. 18)[19] caracterizados pelo "o que ele [o homem aristocrata e cidadão] prefere fazer?", isto é, quais são as atividades preferidas observadas por esse *vir*?

Com isso, a partir das fontes que sobreviveram até os dias atuais, percebemos uma Roma pautada em tradições que tinham claramente que o comportamento homoerótico masculino e aquele(s) homem(ens) que o(s) praticava(m) não era(m) condenado(s) *per si*. Ou seja, de que um cidadão do sexo masculino podia, em certos, "curtos contextos" e períodos ter experiências sexuais com outros homens "sem medo do

---

[19] Para Parker (1997) e Corbill (1997), ao contrário das afirmações de Foucault, os comportamentos homoeróticos desempenhados pelos cidadãos funcionavam enquanto uma definição de indivíduo. Não nos mesmos moldes que hoje entendemos a dicotomia hetero/homossexualidade, mas enquanto tipos sexuais, ou seja, poderiam demarcar aqueles que prefeririam apenas homens e aqueles que prefeririam apenas mulheres. Tais afirmações entram em consonância com as provocações de Richlin (1993), também usada no decorrer desse texto, sobre a categoria dos *cinaedus* poder mostrar que existem homens que abertamente violam as prescrições de comportamento viril (SKINNER, 2014, p. 1997).

ridículo e/ou de represálias" (WILLIAMS, 2010, p. 17). Mas que determinados protocolos, como por exemplo a aparência física, a vestimenta e a pilosidade, deviam ser cumpridos para que a má fama não se abatesse sobre esse mesmo cidadão.

Tais protocolos, apresentados a seguir, servem como resumo de tudo o que comentamos até aqui. Os mesmos estavam muito mais ligados à manutenção de uma imagem, de uma representação de como o *vir* deveria ser visto em público e, assim comentado na sua grande rede de sociabilidade romana, sendo que o que ele fazia entre quatro paredes era assunto seu, até que por um deslize fosse compartilhado. Em um primeiro momento, segundo Williams (2010, p. 18), o homem romano que se preze devia sempre parecer ocupar uma posição de ativo/insertivo, não importando o sexo do parceiro. Esse é a principal diretriz dos protocolos de elite, pois "penetração é subjugação e masculinidade é dominação" (WILLIAMS, 2010, p. 18). Já em um segundo momento, era preciso ter cuidado quanto ao *status* do parceiro. "Tirando sua esposa, os romanos nascidos livres, tanto homens como mulheres, eram oficialmente parceiros sexuais ilegais para o homem romano" (WILLIAMS, 2010, p. 19). Escravos, não cidadãos, prostitutas (femininas e masculinas) eram, desde que mantido o papel ativo, o alvo das relações extraconjugais aceitas na moral romana.

Por fim, em um terceiro momento, o homem romano respeitava uma "tendência", como Williams (2010, p. 19) chama, por ser mais do que um protocolo em si: o desejo pelos corpos jovens e lisos. Tanto as meninas (chamadas de *puellae*) como os rapazes ou meninos (*pueri, adulescentuli* ou *iuvenes*) eram, frequentemente, colocados na literatura romana como o alvo de desejo do homem romano, ou seja, eram representados como "o tipo de parceiro que normalmente desperta os

desejos dos homens" (WILLIAMS, 2010, p. 19). Entre os doze e quatorze anos, até os vinte, os meninos e rapazes, mais até que as meninas, estavam no auge de seus desejos (WILLIAMS, 2010, p. 19). Por mais que as fontes literárias romanas (e alguns historiadores e historiadoras modernos) atribuem esse costume à influência grega, fato é que, como nos mostra Plutarco (*Quest. Rom.* 101, 288a), os jovens nascidos livres deviam usar a *bulla* (colar), que atestava o *status* de futuro cidadão aos demais, em especial aos homens mais velhos, para que, assim, eles não fossem abordados e incomodados com sugestões de cunho sexual (WALTERS, 1997, p. 36)[20]. Essa última questão vinculava-se às próprias questões de pilosidade que o homem romano deveria observar, sendo que muitos deles ou se depilavam para se aproximar e para manter sua imagem pueril ou por desejarem corpos que ainda manifestassem essas características.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o *vir* romano era, portanto, nas palavras de Skinner (2014, p. 280), um "equilíbrio precário em uma ladeira escorregadia", em que inúmeros fatores podiam levar a "perda da masculinidade". O corpo inviolável da elite se entrelaçava com um projeto, com um discurso, com uma representação mais ampla, que tinha a ver com a própria imagem que as elites dirigentes queriam passar do Império como um todo, aquele

---

[20] Por mais que "tais gostos entre os romanos devem ter sido influenciados, em certa medida, por tradições pederásticas gregas, eles devem também ser entendidos nos contextos de valorização da juventude e dos corpos jovens ligados a uma preferência estética por barbas e rostos macios; afinal de contas, ambos *puella* (menina) e *puer* (menino) poderiam ser usados para se referir ao objeto sexual de um homem, independentemente da idade dele ou dela, e também ao seu escravo" (WILLIAMS, 2010, p. 83).

portador de um "espírito resoluto e indomável" que sempre subjugava (penetrava) seus inimigos e nunca era subjugado (penetrado) por eles.

É exatamente esse discurso que escritores como Plutarco e Arriano, aqueles tratados em nossa Dissertação de Mestrado, desejaram reafirmar em seus escritos de forma especial aos próprios membros das elites do Império. O papel de construção/reafirmação desse discurso, dessa moral romana, baseada nos costumes ancestrais (*mores maiorum*) de conduta, tanto social como sexual. Ou seja, era através das sátiras, da poesia lírica e épica, das biografias e histórias que vinha o exemplo a ser seguido. Era a partir da leitura desses exemplos que o homem romano cidadão recebia sua educação e a reforçava ao longo da vida.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

SENECA EL VIEJO. *Controversias libros I – IV.* Intr., trad. y notas de Ignacio Javier Adiego Lajara et al. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

ARRIANO. *Anábasis de Alejandro Magno.* Libros I – III. Traducción de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

ARRIANO. *Anábasis de Alejandro Magno*. Libros IV – VIII (Índia). Tradução de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

ARRIANO. *Anabasis Alexandri*. Books I – IV. Trad. Peter Brunt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. The Loeb Classical Library, 1989.

ARRIANO. *Anabasis Alexandri*. Books V – VIII (Indica). Translated by Peter Brunt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. The Loeb Classical Library, 1989.

PLUTARCO. On the Fortune or the virtue of Alexander. In: PLUTARCO. *Moralia IV*. Translated by Frank Cole Babbitt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. London: William Hesnemau Ltd. 1936.

PLUTARCO. Sobre la Fortuna o Virtud de Alejandro. In: PLUTARCO. *Obras Morales y de Costumbres V* (Moralia). Introd. Trad. y notas por Mercedes López Salvá. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

PLUTARCO. *Lives Demonsthenes and Cicero, Alexander and Caeser*. Translated by Bernadette Perin. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. The Loeb Classical Library, 2004.

PLUTARCO. *Vidas paralelas VI.* Introdução, Tradução e Notas de Jorge Bergua Gavero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida. Madrid: Editorial Gredos, 2007.

PLUTARCO. *A 'Fortuna' ou A 'Virtude' de Alexandre Magno*. Tradução, Introdução e Comentários de Renan Marques Liparotti. São Paulo: Editora Annablume, 2017.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Renata Cerqueira. Em busca de conceitos: sexualidade, homossexualidade e gênero na antiguidade clássica. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (Orgs.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, p. 165-190.

CANTARELLA, Eva. *Bisexuality in the Ancient world*. Yale University Press, London/New Haven, 1992.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. Fama e infâmia na sexualidade romana, *Romanitas* – Revista de Estudos Grecolatinos, n. 3, 2014, p. 153-166.

CAMPOS, Carlos Eduardo da Costa. A masculinidade de Otaviano sob ataque: relações de poder e potencialidade para liderança de Roma, no século I AEC, *Revista História Unisinos,* vol. 25, n. 1, jan./abr. 2021, p. 1-7.

CORBILL, Anthony. Dining Deviants in Roman Political Invective. In: HALLET, J. P.; SKINNER, M. B. (Eds.). *Roman Sexualities.* Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 99 -128.

COZER, Alexandre. *Os falos de Priapo e as masculinidades romanas*: sexo, humor e religião na Priapeia (*CIRCA* Séc. I d.C.). Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade Federal do Paraná, 2018.

FEITOSA, Lourdes Conde. Gênero e sexualidade no Mundo Romano: a Antiguidade em nossos dias. História, *Questões & Debates,* v. 48-49, 2008, p. 119-135,

FEITOSA, Lourdes Conde. O amor entre iguais: o universo masculino na sociedade romana. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (Orgs.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014, p. 124-140.

FOUCAULT, Michael. *História da Sexualidade.* Vol. 3: O cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições GRAAL, 1998.

GRIMAL, Pierre. *A civilização romana.* Lisboa: Edições 70, 1984.

LEITE, Diogo Morais. *Os epigramas homoeróticos de Marcial:* estudo e tradução. Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade de São Paulo, 2019.

MENNITTI, Danieli. O ideal de virilidade na obra de Marcial. *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH – SP*. Campinas, 2012.

MENNITTI, Danieli. A (des)construção do ideal de virilidade e o homoerotismo: compreendendo a(s) masculinidade(s) no principado romano, *Em Tempo de Histórias*, v. 1, 2014, p. 1-197.

OLIVEIRA, P. P. de. *A construção social da masculinidade.* Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/IUPERJ, 2004.

OLSON, Kelly. *Masculinity and Dress in Roman Antiquity*. London: Routledge, 2017.

PARKER, H. The Teratogenic Grid. In: HALLET, J. P.; SKINNER, M. B. (Eds.) *Roman Sexualities.* Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 47-66.

PAUSE, Henrique Hamester. *Sexo, Gênero e Humor na Roma do principado:* rindo da passividade e da efeminação masculina com os epigramas de Marcial (séculos I – II d.C.). Monografia de Graduação em História apresentada na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, 2018.

PAUSE, Henrique Hamester. *Alexandre Magno como Homem-Fronteira:* virilidade e identidade greco-romana na construção do monarca macedônio de Plutarco e Arriano. Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, 2021.

PINTO, Renato. *Duas Rainhas, um príncipe e um eunuco:* gênero, sexualidade e as ideologias do masculino e do feminino nos estudos sobre a Bretanha romana. Tese de Doutorado em História defendida na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2011.

POSSAMAI, Paulo C. Sexo e poder na Roma Antiga: o homoerotismo nas obras de Marcial e Juvenal, *Bagoas.* Revista de Estudos Gays, v. 4, 2010, p. 80-94.

RICHLIN, Amy. *The Garden of Priapus.* Sexuality and aggression in Roman Humor. New York: Oxford University Press, 1992.

RICHLIN, Amy. Not Before Homosexuality: The Materiality of the Cinaedus and the Roman Law against Love Between Men, *Journal of the History of Sexuality* 3, 1993, p. 523-573.

SALLES, Catherine. *Nos submundos da Antiguidade*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SARTRE, Maurice. Virilidades gregas. In: VIGARELLO, G. (Org.). *História da virilidade*: A invenção da virilidade da Antiguidade às Luzes.Vol. 1. Petrópolis, Vozes, p. 17-70.

SILVA, Semíramis Corsi. "Não me chame de senhor, pois eu sou uma senhora": a performatividade transgênero do imperador Heliogábalo (218-222). In: SILVA, Semíramis Corsi; ANTIQUEIRA, Moisés. (Orgs.). *O Império Romano no Século III. Crises, transformações e mutações.* São João de Meriti: Desalinho, 2021, p. 89-118.

SPARVOLI, Fabrício. *Homens entre homens:* um estudo das categorias masculinas no *Satyricon*, de Petrônio. Dissertação de Mestrado em História Social defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2022.

SPARVOLI, Fabrício. A impenetrabilidade do *uir*: uma análise a partir de Petr. *Sat.* 9, *Mare Nostrum*, n. 6, 2015, p. 49-60.

SKINNER, Marilyn. B. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. 2 ed. Oxford Blackwell Publishing Ltd. 2014.

THUILLIER, Jean Paul. Virilidades romanas: *vir, virilitas, virtus*. In: CORBIN, A. (et al.). *História da virilidade.* Petrópolis: Vozes, 2013, p. 74-124.

VEYNE, Paul. A homossexualidade em Roma. In: ARIÉS, P.; BÉFIN, A. (Orgs.). *Sexualidades Ocidentais contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade.* Tradução de Lygia Araújo Watanabe; Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 39-49.

VEYNE, Paul. *Amor e Sexualidade no Ocidente.* Tradução de Ana Maria Capavilla; Horácio Goulart e Suely Bastos. L&PM, Porto Alegre, 1992, p. 60-67.

VEYNE, Paul. *Sexo e poder em Roma*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

WALLACE-HADRILL, Andrew. Culture, identity and power. In: WALLACE-HADRILL, Andrew. *Rome's Cultural Revolution.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 03-37.

WALTERS, Jonathan. Invading the Roman Body: manliness and impenetrability in Roman Thought. In: HALLET, J. P.; SKINNER, M. B. (Eds.). *Roman Sexualities.* Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 29-44.

WILLIAMS, Craig. A. *Roman Homosexuality*. Nova York: OUP, 2010.

16

HOMO, UIR, CINAEDUS: A SEMÂNTICA DA MASCULINIDADE NO *SATYRICON*, DE PETRÔNIO [1]

Fabrício Sparvoli

INTRODUÇÃO

Em seu livro intitulado *Gender: Antiquity and its Legacy*, Holmes questiona em certa altura: "como você identificaria um homem na Grécia e Roma antigas?" (HOLMES, 2012, p. 110). Uma possibilidade aventada pela autora seria procurar por traços fisiológicos: "você poderia [...] procurar por um pênis" ou, "se isso não for possível, você poderia focar em sinais que indiquem uma fisiologia masculina implícita: uma barba, por exemplo, ou uma voz grave" (HOLMES, 2012, p. 110). De toda sorte, acrescenta a autora, "como você poderia estar certo/a de estar lidando com um homem verdadeiro, um homem no sentido preciso da palavra (em grego, *anēr*, ao invés do neutro *anthrōpos*; ou, em latim, *uir*, ao invés de *homo*)?" (HOLMES, 2012, p. 110-111). Finalmente, afirma a autora que "muito disso depende do que compreendemos como sendo real na Grécia e Roma antigas": "estamos perguntando como podemos identificar 'biologicamente' um homem verdadeiro oposto a, digamos, uma mulher vestida como mulher, ou, de modo mais complexo, uma mulher que desenvolveu características masculinas [...]?"; ou "estamos questionando, ao contrário, como

---

[1] Este capítulo sintetiza o argumento principal desenvolvido na dissertação *Homens entre homens: um estudo das categorias masculinas no Satyricon, de Petrônio* (SPARVOLI, 2022), por mim defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo em 24 de março de 2022, sob orientação do Prof. Dr. Norberto Luiz Guarinello e financiada pela FAPESP (processo nº 2018/23900-0). Todas as traduções, sejam de línguas modernas ou do latim, são de minha autoria.

podemos expressar a diferença entre homens por nascimento e homens que comprovaram sua masculinidade através de seus comportamentos, características pessoais e ações?" (HOLMES, 2012, p. 111).

A comparação entre as categorias *anthrōpos* e *homo*, por um lado, e as romanas *anēr* e *uir*, de outro, é, com efeito, central para a compreensão das diferentes masculinidades na Antiguidade Clássica, de modo geral, e na Roma antiga, de modo específico, sobretudo entre os séculos II a.C. e II d.C. Particularmente quanto à sociedade romana, enquanto *homo* seria a categoria livre de marcador de gênero, empregada de maneira neutra para fazer referência a qualquer pessoa humana, *uir* exprimiria propriamente aquilo que se poderia chamar masculinidade hegemônica (VALE DE ALMEIDA, 2000; CONNELL, 2005; CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013), cujos sujeitos masculinos seriam constituídos, entre outros atributos, pela impenetrabilidade de seus corpos (WALTERS, 1997). Costuma-se somar aos dois pares conceituais a peculiar categoria *kinaidos* ou *cinaedus*, que, motivo de intenso debate historiográfico, pode ser considerada como o duplo negativo de *anēr* e *uir*, ou seja, indivíduos que não comprovaram possuírem masculinidade hegemônica ao permitirem que seus corpos fossem penetráveis (RICHLIN, 1993; CLARK, 2005; WILLIAMS, 2010, p. 191-245). A esse trinômio convencionou-se chamar "modelo penetrativo" ou "modelo priápico", a depender da tradição historiográfica (SKINNER, 2014, p. 7; RICHLIN, 1992, p. 57-63), que se constitui, *grosso modo*, como o paradigma hegemônico para compreender a masculinidade na Roma antiga entre os séculos II a.C. e II d.C. Embora a centralidade do *uir* venha sendo questionada historiograficamente, colocando-se em cheque o *funcionamento* do dito "modelo penetrativo" ou "modelo priápico" (LEVIN-RICHARDSON, 2011), nem por isso a própria *existência*

do modelo, um sistema classificatório baseado na oposição de *uir* a *cinaedus* e na rejeição de *homo*, foi objeto de questionamento.

Neste capítulo, propõe-se a análise do emprego das categorias *homo*, *uir* e *cinaedus* no *Satyricon*, de Petrônio. Partindo-se do pressuposto teórico de que "masculino e feminino são apresentados como categorias classificatórias, atribuídas a homens e mulheres, usadas para definir a divisão sexual do trabalho, a divisão do trabalho sexual e a dicotomia sexual na visão do mundo" (VALE DE ALMEIDA, 2000, p. 19), busca-se compreender não apenas como as três categorias são empregadas nos próprios termos do documento, mas sobretudo atentar-se para a relação da evidência empírica com o modelo historiográfico hegemônico da interpretação da masculinidade na Roma antiga dos séculos II a.C. a II d.C. Mais do que escrever uma história dos homens, trata-se, pois, de compreender a dinâmica do emprego de um determinado universo classificatório nos seus próprios termos, nos seus diversos significados e em seus limites, através das diferentes personagens da obra, em situações distintas, buscando-se compreender os significados masculinos evidentes, quando o marcador de sexo/gênero se fizer presente nas categorias analisadas. Os exemplos apresentados ao longo do capítulo são aqueles mais significativos dos diversos usos das categorias, cuja análise exaustiva foi apresentada em outra oportunidade (SPARVOLI, 2022).

A escolha pela obra petroniana, um texto cômico do principado de Nero (WALSH, 1970; SCHMELING, 2011, p. xiii-xlix), justifica-se, por um lado, pelo fato de que, como nota Richlin, "para um leitor do *Satyricon*, pode parecer que um dos objetivos do romance é discorrer acerca de todas as formas possíveis de comportamento sexual" (RICHLIN, 2009, p. 82). Por outro lado, à abundância de referências à sexualidade e ao

gênero soma-se o fato de que "o texto é refratado através de numerosas lentes literárias, cada uma delas com suas próprias convenções de sexo/gênero" (RICHLIN, 2009, p. 92). Destaque-se que a obra tem permitido diferentes revisões acerca da história da sexualidade e do gênero na Roma antiga, dada a abundância de informações e densidade literária (SILVA, 2001; FUNARI; GARRAFFONI, 2008; RICHLIN, 2009; BIANCHET, 2016). Desse modo, abundância de referências e complexidade literária, combinadas, podem permitir uma análise dinâmica e complexa das três categorias destacadas. Para tanto, será utilizada a edição do texto petroniano para a Coleção "Les Belles Lettres" (PÉTRONE, 1974).

HOMO

Como visto na introdução, a categoria *homo* é, de modo geral, desconsiderada nos estudos sobre masculinidade na Roma antiga. Como argumenta Holmes, a categoria *homo* não teria marcador de gênero, mas seria empregada, indistintamente para homens e mulheres, no sentido de pessoa humana. Na análise feita do *Satyricon*, de Petrônio, *homo* é empregado oitenta vezes, considerando-se as ocorrências, no plural e no singular, em todos os casos gramaticais (Petron. *Sat*. 10.1, 12.5, 17.5, 17.9, 23.2, 24.2, 26.9, 38.12, 38.16, 39.4 bis, 39.13, 40.1, 42.3, 43.3, 43.6, 43.8 bis, 44.6, 44.16, 45.3, 45.8, 50.5, 54.1, 57.5 bis, 57.8, 57.10, 62.4, 63.5, 65.5, 69.9, 70.2, 71.1, 73.1, 73.6, 74.13 bis, 74.15, 75.1, 75.8, 84.2, 88.2, 88.5, 88.10, 92.9, 95.4, 97.6, 97.10, 101.4, 103.1, 104.3, 105.10, 107.1, 107.3, 111.5, 112.7, 113.12, 115.10, 116.3, 116.5, 116.6, 117.12, 119 vv. 47-50, 122 vv. 126-127, 124 vv. 245-248, 124.2, 126.3, 127.3, 129.5, 129.8, 130.1, 130.2, 132.9, 132.12, 132.16, 134.9, 140.14, 140.15 bis). Trata-se da categoria que não apenas

tem mais ocorrências, como ainda emprego mais diversificado, uma vez que seu uso pode ser distinto em três possibilidades, de acordo com o elemento predominante, mas não suficiente, em questão: oposição entre humano e não humano; diferenciação social, a partir da oposição entre personagens humanas, sem elemento preponderante de sexo/gênero; e sistema de sexo/gênero.

A primeira possibilidade de uso é aquela em que *homo*, não possuindo marcador predominante de gênero, opõe humanos a não humanos. Note-se que essa utilização comporta dois aspectos distintos. Em primeiro lugar, a oposição entre pessoas humanas e deuses, que pode ser observada, por exemplo, no episódio do navio de Licas (Petron. *Sat.* 100-113). Quando todos estão prestes a naufragar, Eumolpo afasta a proposta de Gitão, que sugerira que eles se lançassem ao mar em busca de salvação, invocando tanto o humano como o divino: "que os deuses e os homens (*dii hominesque*) não permitam isso, [...] que vocês encerrem a vida através de uma saída tão torpe" (Petron. *Sat.* 103.1). Em segundo lugar, o uso de *homo*, sem marcador de gênero, para opor humanos a não humanos comporta ainda a possibilidade de a categoria referir-se à perda de humanidade de algumas pessoas. Esse é o interessante caso da história que conta Nicerote acerca de um lobisomem. O convidado de Trimalquião conta que, quando ainda era escravo, seu senhor partira certa vez para Cápua a negócios (Petron. *Sat.* 61.1-62.1). Nessa ocasião, Nicerote convida um homem não nomeado, a quem chama de "meu anfitrião" (*hospitem*) e que especifica ser um "soldado" (*milles*), para acompanhá-lo ao longo de um trajeto (Petron. *Sat.* 62.2). Noite avançada, após caminharem certo tempo, narra Nicerote: "fomos para o meio dos túmulos: o homem (*homo*) começou a descarregar nas lápides" (Petron. *Sat.* 62.4). Quando Nicerote, que se distraíra contando túmulos, se volta

novamente para o companheiro de viagem, nota uma transformação: "então, quando olhei de novo o meu companheiro de viagem, ele se despiu e depois colocou todas as suas roupas na estrada. Quanto a mim, a alma saindo pelo nariz, estava como um morto. Então ele urinou ao redor de sua roupa e, subitamente, transformou-se em lobo (*lupus*)" (Petron. *Sat*. 62.5-6). Nicerote parte, após ouvir uivos, e retorna à casa de sua companheira, Melissa. Fica então sabendo que um lobo invadira a propriedade e matara diversos animais até ser detido por um escravo, que ferira a garganta do animal. Sabendo desse acontecimento, Nicerote retorna à casa do amigo que se transformara em lobo e encontra-o em uma cama, aos cuidados de um médico que tratava da ferida em sua garganta. Nicerote, então, conclui: "compreendi que ele era um lobisomem (*uersipellem*)" (Petron. *Sat*. 62.13). Seja na história do naufrágio, seja na do lobisomem, o emprego da categoria *homo* não possui marcador preponderante de sexo/gênero, correspondendo ao uso que Holmes aponta, isto é, marcar a pessoa humana em oposição à não humana.

Em outros casos, por sua vez, *homo*, ainda sem possuir claro elemento de sexo/gênero, refere-se não apenas a uma pessoa humana, mas a um indivíduo inserido em um jogo de diferenciações sociais. Nesse sentido, a categoria deixa de opor humanos e não humanos e passa a demarcar, no lugar, diferentes posições sociais ocupadas apenas por humanos, opostos entre si. Isso ocorre, no documento, de quatro formas diferentes. Em primeiro lugar, através de simples adjetivação, que busca destacar uma determinada personagem em relação às demais. É possível observá-la, por exemplo, quando Encólpio, sem compreender o que se passara com Ascilto em determinada altura da história, é qualificado como um "homem burríssimo (*homo stultissime*)" (Petron.

Sat. 10.1). Em segundo lugar, tem-se um emprego contextual, no qual o uso de *homo* é tão genérico que só pode ser compreendido no contexto específico da obra. É o caso, por exemplo, da referência de Encólpio à palmada que Eumolpo deu em Marco Manício, o dono da hospedaria em que se encontravam: "e simultaneamente, ele [Eumolpo] deu com sua mão agitada na cara do homem (*hominis*) [Marco Manício]" (Petron. *Sat*. 95.4). O emprego é genérico, mas sua condição social é dada pelo contexto, que menciona sua ocupação de "dono de hospedaria (*deuersitor*)" (Petron. *Sat*. 95.1 e 3). Em terceiro lugar, nota-se o emprego de *homo* como forma de expressar um elemento geográfico predominante. Esse sentido é particularmente presente quando Polieno, Gitão, Eumolpo e Córax, após naufragarem, chegam a uma cidade que descobrem tratar-se de Crotona, segundo um trabalhador local, que também é questionado acerca de "quais homens (*homines*) habitam o nobre solo" (Petron. *Sat*. 116.3).

Em quarto lugar, finalmente, dentre as possibilidades de emprego de *homo* para diferenciação social, nota-se o uso da categoria para contrapor indivíduos de diferentes estatutos jurídicos (escravos, livres e libertos). Trata-se de emprego mais complexo do que os três anteriores, e que pode ser exemplificado através do interessante uso da expressão *homo inter homines*, empregada três vezes exclusivamente ao longo da *Cena Trimalchionis* (Petron. *Sat*. 39.2-4, 57.4-6, 74.13-14). Em uma das três ocorrências, Ascilto, divertindo-se com algumas das reflexões filosóficas sem sentido de Trimalquião, ri do anfitrião. Hermerote ofende-se com a risada, passando a defender a posição de Trimalquião e sua própria, ao mesmo tempo em que ataca Ascilto. A fala de Hermerote, em seu contexto geral, busca estabelecer uma fronteira entre a sua posição e a de Ascilto, como demonstram as primeiras

palavras irônicas da personagem: "você está rindo do quê, cabritinho? Acaso não te agradam as elegâncias do meu senhor (*lautitiae domini mei*)? Você, com certeza, deve ser mais rico e costuma jantar melhor" (Petron. *Sat*. 57.1-2). Mais adiante, através da expressão "sou um homem entre homens" (*homo inter homines*), Hermerote torna explícito, mais uma vez com ironia, que a fronteira à qual se refere está relacionada à posição social das personagens, e não ao seu gênero:

> você é um cavaleiro romano (*eques romanus*)? Então eu sou filho de um rei (*regis filius*). "Então por que você trabalhou como escravo (*seruisti*)?" Porque eu mesmo me entreguei à escravidão (*in seruitutem*) e preferi ser cidadão romano (*ciuis Romanus*) a ser pagador de imposto (*tributarius*). Agora, espero viver de modo a não ser piada para ninguém. Sou um homem entre os homens (*homo inter homines sum*): ando de cabeça erguida, não devo dinheiro para o cofre de ninguém, não tenho dívida, nunca ninguém disse no fórum sobre mim "devolve o que você deve". Comprei terras, juntei dinheiro: cuido de vinte barrigas e de um cão. Comprei minha companheira (*contubernalem meam*), para que ninguém esfregasse suas mãos nela. Libertei minha cabeça com mil denários. Me tornei sérviro sem precisar pagar. Espero morrer assim: que não core de vergonha, mesmo morto (Petron. *Sat*. 57.4-6).

Como visto a partir dos exemplos acima, *homo* pode operar, em primeiro lugar, uma oposição entre humanos e não humanos, seja entre pessoas e deuses, seja através da perda da humanidade de determinadas personagens. Em segundo lugar, seja através de simples adjetivação, de emprego contextual, da expressão de um fator geográfico preponderante ou da oposição entre personagens de diferentes origens jurídicas, *homo* pode operar ainda uma diferenciação social, opondo entre si apenas humanos. Em todos esses casos, o emprego corresponde,

de modo geral, ao que postula Holmes, sem que haja marcador preponderante de sexo/gênero em *homo*.

Porém, e esta é uma contribuição fundamental para a compreensão da semântica da masculinidade no *Satyricon*, de Petrônio, *homo* também é empregado, na obra, como marcador de sistema sexo/gênero, contrariamente às expectativas da historiografia hegemônica. Trata-se de uso sistemático e não fortuito, que pode ser claramente percebido, por exemplo, quando Ascilto é visto por Eumolpo nos banhos públicos (Petron. *Sat*. 92.6-11). Após quase ser apedrejado por tentar recitar alguns versos seus, Eumolpo sai à procura de Encólpio. Nesse momento, descreve ter encontrado com um jovem, que mais adiante descobrirá ser Ascilto: "do outro lado [dos banhos públicos], um jovem nu, que havia perdido suas roupas, chamava por Gitão aos gritos, com não menor indignação" (Petron. *Sat*. 92.7). Ao contrário do poeta, porém, Ascilto recebe atenção de todos os presentes, instigados pelo seu avantajado órgão sexual:

> enquanto alguns escravos (*pueri*) me zombavam com imitações muito petulantes como se eu fosse um insano, quanto a ele, no entanto, uma plateia enorme o circundou, com aplauso e admiração respeitosa. De fato, ele tinha um órgão sexual tão grande que era possível acreditar que o próprio homem era uma parcela do falo (*ut ipsum hominem laciniam fascini crederes*). Um jovem que dá trabalho! Acho que ele deve começar em um dia e terminar no dia seguinte (Petron. *Sat*. 92.8-9).

A associação entre a categoria *homo* e o órgão sexual de Ascilto é evidente. Com efeito, não apenas a relação existe, como ela aparentemente é invertida: Ascilto é tão avantajado que não é o homem que tem um pênis, mas o pênis que tem o homem. Ademais, como se não bastasse isso, Ascilto é ainda acolhido por um desconhecido que o ajuda

a encontrar Gitão. Implicitamente, Eumolpo está a sugerir, com ironia, que a ajuda não veio gratuitamente, mas em troca de favores sexuais:

> dessa maneira, rapidamente apareceu a ajuda. Não sei exatamente quem – um cavaleiro romano (*eques Romanus*), conforme diziam, um infame (*infamis*)– cobriu com sua roupa aquele que andava [Ascilto] e o levou para sua casa, penso eu, para lucrar sozinho de tão grande fortuna. Quanto a mim, só recebi minhas roupas do empregado depois que me apresentei. Usar a cabeça de baixo ajuda mais que usar a de cima (*tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare*) (Petron. *Sat*. 92.10-11).

Mais adiante, quando Encólpio, Gitão, Eumolpo e Córax encontram-se no barco de Licas, *homo* é empregado novamente para operar uma distinção de sexo/gênero. Os usos são diversos, devendo todos serem compreendidos em seu contexto. Antes de mais nada, deve-se notar que o plano da viagem parte de Eumolpo, de modo que Encólpio embarca em um navio cuja tripulação desconhece. A identidade do dono do navio, Licas, bem como de uma viajante que o acompanhava, Trifena, é descoberta apenas quando já se encontravam em viagem; ambos são referidos como os inimigos de quem Encólpio e Gitão estão fugindo, inimizade que deve ter sido objeto de narração em alguma seção perdida da obra (Petron. *Sat*. 99.5-101.6). De toda sorte, o que importa do imbróglio é que, descobrindo com quem viajavam, Encólpio e Gitão buscam maneiras de se disfarçarem. Após cogitarem diferentes possibilidades de fuga, decidem-se, finalmente, por acolher uma sugestão de Eumolpo: terem seus cabelos raspados e suas testas marcadas, como se fossem escravos (Petron. *Sat*. 103.1-2). Ocorre, no entanto, que o plano é frustrado de maneira dupla: em primeiro lugar, por um passageiro que viu os cabelos serem raspados, prática considerada como mau agouro dentro de uma embarcação; em segundo

lugar, pelo fato de que, através de sonhos, a presença de Encólpio e Gitão é revelada a Licas e Trifena (Petron. *Sat*. 103.3-104.2).

Levados à presença de Licas e Trifena, a cena de reconhecimento das personagens é particularmente repleta de humor derivado tanto de questões de intertextualidade literária quanto de sexo/gênero. Uma vez que a fisionomia de Encólpio tinha sido alterada pelo plano de Eumolpo, Licas reconhece Encólpio através de seu órgão sexual: "Licas, que me conhecera muito bem, como se ele próprio ouvisse minha voz, acorreu em minha direção, não examinou minhas mãos ou minha cara, mas, baixando diretamente seus olhos até meus órgãos sexuais (*ad inguina mea*), moveu sua mão trabalhosa e disse: 'passe bem, Encólpio'" (Petron. *Sat*. 105.9). A situação, portanto, é explicitamente sugestiva de que, independentemente do que houvera entre as personagens na seção perdida da história, ela envolvera certamente uma relação sexual entre Encólpio e Licas. A primeira reação de Encólpio é narrada como uma piada, remetendo sua cena de reconhecimento à de Ulisses, reconhecido por sua ama através de uma cicatriz. Assim, não apenas Encólpio equipara-se ao personagem épico, como coloca Licas em posição equivalente à da ama:

> agora quem se admiraria que a ama de Ulisses tivesse encontrado, após vinte anos, uma cicatriz que indicava sua origem, quando um homem prudentíssimo [Licas] (*homo prudentissimus*), embora mudados todos os traços do corpo e do rosto, chegou ao único indício do fugitivo com tanta perícia" (Petron. *Sat*. 105.10).

Licas, que fora qualificado anteriormente como um "homem castíssimo (*homo uerecundissimus*)" (Petron. *Sat*. 101.4), ao ser agora definido como "homem prudentíssimo (*homo uerecundissimus*)" (Petron.

Sat. 101.4), é mais uma vez objeto da ironia de Encólpio, que emprega a categoria *homo*, em ambas situações, a partir de um referencial de sexo/gênero. Não opondo nem humanos a não humanos, nem simplesmente indivíduos entre si, *homo* opera, nesses casos, óbvia oposição de sexo/gênero, ao contrário do que espera a historiografia hegemônica da masculinidade na Roma antiga.

VIR

Se *homo* é rejeitada como categoria para analisar sexo/gênero na Roma antiga, *uir*, por outro lado, é a categoria privilegiada por excelência pela historiografia, que identifica nela a expressão da masculinidade hegemônica do cidadão romano, como visto na introdução. Ao longo do *Satyricon*, de Petrônio, a categoria *uir* é empregada 20 vezes, considerando-se as ocorrências, no plural e no singular, em todos os casos gramaticais (Petron. *Sat*. 25.4, 54.5, 67.11, 76.5, 81.4, 81.5, 81.6, 89 v. 49, 89 v. 57, 112.2, 112.3, 112.6, 113.11, 119 v. 21, 119 v. 27, 121 v. 110, 121 v. 118, 123 v. 194, 127.1, 129.1). Como *homo*, também o emprego de *uir* ocorre de maneira complexa e diversificada, notando-se ao menos três possibilidades. A primeira delas, para referir-se ao parentesco, sem qualquer elemento de sexo/gênero. Exemplifica esse emprego a menção a Laocoonte, no poema *Troiae Halosin* declamado por Eumolpo a Encólpio: “eis, o pai (*parens*), um ajudante fraco, acumula o funeral dos filhos (*liberum*). Já alimentadas pela morte, [as serpentes] atacam o homem (*uirum*) e arrastam seus membros para a terra” (Petron. *Sat*. 89 vv. 48-53).

A segunda maneira de empregar a categoria *uir* relaciona-a a diferentes concepções do papel do cidadão romano. No primeiro plano

desse uso, porém, está a questão da – decadente – cidadania romana. Quando se nota um elemento de sexo/gênero no emprego da categoria, observa-se um emprego mais complexo, e muitas vezes diverso, do que o esperado pela historiografia hegemônica. Esse emprego é atestado, por exemplo, no *De Bello Ciuili*, o segundo dos poemas declamados por Eumolpo, de modo diversificado e complexo. Com efeito, as duas primeiras menções a *uir* ocorrem na primeira seção (vv. 1-66), em que se constata que a dominação do mundo por Roma levou à exploração, à riqueza perniciosa e à crise moral. Declama Eumolpo:

> ó, causa vergonha (*pudet*) narrar e revelar os destinos dos que estão morrendo: através do rito dos persas tomaram-lhes os anos da puberdade (*Persarum ritu male pubescentibus annis*), tomaram os homens (*surripuere uiros*) e, cortadas as vísceras com ferro, estilhaçaram seu sexo (*in uenerem fregere*) e, como através dessa demora determinada fossem tardados os anos que avançavam através da nobre fuga da idade, a natureza procura-se, mas não se encontra. Pois a todos agradam os prostitutos (*scorta*), ao andar com seus passos ritmados, com seu corpo efeminado (*enerui corpore*), com seus cabelos soltos e com roupas de todos os tipos, e todos querem [ser] homem (*uirum*) (Petron. *Sat*. 119 vv. 19-27).

Com a menção dupla à categoria *uir* na primeira seção do poema, Eumolpo enfatiza, portanto, a efeminação dos cidadãos de Roma, submetidos a ritos estrangeiros que os castram e que, no fim, os tornam como prostitutos. Nesse sentido, a decadência que leva a cidade de Roma à guerra civil é claramente erotizada: "assim lançada a essa imundície e ao sono, quais artes poderiam levar [a cidade] à razão saudável, a não ser o furor e a libido excitada pela guerra e pelo ferro (*ni furor et bellum ferroque excita libido*)?" (Petron. *Sat*. 119 vv. 58-60). É preciso enfatizar o que afirma o poeta: a libido, excitada pela guerra e pelo ferro, é, para

Eumolpo, a causa da guerra civil, que reduz cidadãos a prostitutos. Note-se, portanto, que a ocorrência da palavra *uir*, nessa passagem do poema *De Bello Ciuili*, se liga a um conjunto de eventos que indicam a decadência da sociedade romana.

Com efeito, o poeta narra como, através de um ritual estrangeiro (mais precisamente, persa), *uiri* são transformados em *scorta*, ou seja, cidadãos são transformados em prostitutos entregues ao prazer de outros. Não se trata, contudo, de qualquer categoria genérica de homem: o poeta está a tratar dos *uiri*, isto é, da categoria dos homens-cidadãos, dos homens-modelo. Ou seja, como efeito da decadência social de que trata o poeta, é possível notar um processo de perda de masculinidade hegemônica, no qual opera, de modo fundamental, o contato entre um elemento religioso estrangeiro que subverte uma determinada posição social e seu respectivo comportamento sexual esperado. Nesse sentido, o contato com povos é de tal sorte pernicioso, para o poeta, que os corpos dos *uiri*, por um lado, são o lugar por excelência em que a decadência é inscrita; por outro, seu comportamento passa a expressar essa decadência tornada perda de posição social e, em última instância, corpo efeminado. Aqui, *uir* é, portanto, uma categoria que expressa transformação, ao invés de comportamento hegemônico estável, de cidadãos romanos em cidadãos decadentes.

Já a terceira e quarta menções a *uir* no *De Bello Ciuili* ocorrem na segunda seção do poema (vv. 67-121), na qual há uma discussão entre as divindades Dite e Fortuna. Destaque-se, no trecho, dois elementos iniciais importantes. Em primeiro lugar, o questionamento que Dite dirige a Fortuna: “por acaso você não se sente vencida pelos romanos?” (Petron. *Sat*. 120 v. 82). Essa vitória seria devida ao fato de que os jovens

romanos já não mais honravam suas próprias forças: "a própria juventude romana (*Romana iuuentus*) odeia suas forças (*uires*)" (Petron. *Sat*. 120 v. 84). Nesse sentido, Fortuna é instada por Dite a mudar seu comportamento: "pois age, Fortuna, mude seu temperamento pacato para a guerra, governe os romanos e mande mortos para o meu reino" (Petron. *Sat*. 120 vv. 94-95). Em segundo lugar, deve-se destacar a resposta de Fortuna, que é objetiva: "eu odeio todas as coisas que dei às cidadelas romanas e estou enfurecida com os meus presentes" (Petron. *Sat*. 120 vv. 107-108). Assim, decidindo agir, a deusa vaticina: "destruirá essas cidades o mesmo deus efeminado (*mollis deus*) que as construiu" (Petron. *Sat*. 121 vv. 108-109). Além disso, Fortuna decide agir diretamente contra os homens: "e, assim, meu coração deseja queimar os homens (*uiros*) e apaziguar o luxo através de sangue" (Petron. *Sat*. 121 vv. 109-110). De fato, a vingança que Fortuna promete a Dite é tamanha que manda que o deus infernal se prepare para receber uma turba de mortos: "aja, abra os seus reinos sedentos e convoque novas almas. Apenas com dificuldade o navegador Portmeu conseguirá transportar os simulacros de homens (*simulacra uirum*) no barco" (Petron. *Sat*. 121 vv. 116-118).

As duas menções ocorrem, portanto, sob o mesmo ponto de vista da decadência moral. No entanto, nessa passagem, Eumolpo refere-se aos *uiri* de maneira diversa da que ocorrera nas duas anteriores. Antes de mais nada, o elemento estrangeiro está ausente, ao menos de modo direto (como no caso anterior dos ritos religiosos dos persas). Contudo, nem por isso a poesia de Eumolpo deixa de imprimir aos *uiri* uma conotação negativa e decadente. Como se nota a partir da intervenção de Dite, Fortuna é colocada em uma situação de mal-estar: após ter beneficiado Roma, a deusa vê-se abandonada pelos jovens romanos, que

igualmente odeiam os benefícios que haviam sido concedidos a eles próprios, como a força. A relação entre a deusa, a juventude romana e sua força é, assim, central para a compreensão desse trecho do *De Bello Ciuili*. Ainda que sua categoria não mude, como ocorrera nas duas menções anteriores (quando os *uiri* se transformam em *scorta*), nem por isso a utilização da categoria *uir* é suficiente para que essas personagens referidas tenham um estatuto social privilegiado e um comportamento masculino hegemônico. Os próprios termos empregados para destacar a ausência de força são interessantes de serem observados: *uires*, a força do *uir*, empregado com relação à expressão *Romana iuuentus*, que não a possui; e *mollis*, com relação a *deus*. Como os jovens, para Eumolpo, também os deuses de Roma são, portanto, efeminados. Ambas são, afinal, expressões que reforçam a efeminação da *iuuentus* (e, interessantemente, do *deus*). Assim, ao reconhecer a decadência social e a consequente perda de masculinidade dos *iuuenes* e do *deus* ocorridas pela agência dos próprios cidadãos romanos, Fortuna condena-os, ressaltando que não passam de *simulacra uirum*, "simulacros de homens".

A última menção da categoria *uir* no *De Bello Ciuili*, de Eumolpo, ocorre na quinta seção do poema. Nesse ponto, a narração está centrada na ação de César, que invade a Península Itálica, bem como em sua caracterização. Note-se, de partida, que o poema retrata César como alguém que é levado à guerra, a contragosto, por Marte – "testemunho que Marte me dirige, contrariado, a essa situação, que conduz minhas mãos contrariadas" (Petron. *Sat*. 122 vv. 158-159). Por sua vez, a necessidade de vingança também é mencionada: "César, movido por necessidade de vingança, depôs as armas gálicas e empunhou as civis" (Petron. *Sat*. 121 vv. 142-143). Nesse sentido, a caracterização de César é

positiva, sobretudo quando se compara àquela que o poema faz de Pompeu, adversário de César: "que vergonha (*pro pudor*)! Ele [Pompeu] foge, tendo abandonado o título do comando militar, para que a Fortuna inconstante visse também as costas do Magno" (Petron. *Sat*. 123 vv. 243-244).

É no contexto da representação positiva de César que se emprega a categoria *uir* como elemento de caracterização poética. De fato, entre os versos 183-208, narra-se a marcha de César, que enfrenta uma série de intempéries naturais. Em certa altura, também seu exército é derrotado pela natureza: "jaziam, igualmente, as tropas e os homens e as armas (*turmaeque uirique armaque*), reunidas em uma pilha deplorável" (Petron. *Sat*. 123 vv. 195). Desse modo, a utilização do termo *uiri* ocorre no sentido positivo de soldados que enfrentam adversidades, ainda que vencidos. Mais do que aos soldados, contudo, a utilização de *uiri*, nesse trecho, concorre para exaltar a caracterização do próprio César, que a seguir é retratado como uma figura que nem sequer a natureza pode vencer: "vencida fora a terra pela neve excessiva, vencidos os astros do céu, vencidos os rios presos em suas margens: César ainda não o fora" (Petron. *Sat*. 123 vv. 201-203). Ou seja, mesmo que intempéries atrapalhem a marcha de seus valentes soldados; mesmo que seus homens de guerra, os *uiri* do trecho, sejam vencidos pela natureza; mesmo que a terra, o céu e os rios sejam vencidos por diferentes causas; César não fora vencido, dada sua excepcionalidade. É, pois, nesse sentido de agir em favor da caracterização positiva de César que *uiri* são mencionados positivamente, nesse trecho, ainda que em uma situação de derrota. Aqui o elemento de estatuto social é secundário, estando em causa, no lugar, o comportamento militar considerado como positivo, seja dos soldados, seja de César, seu general. Tal é a sua instabilidade

que a categoria *uir*, que no mesmo poema prestou-se à crítica da decadência romana, aqui exalta as virtudes de César e de seus soldados.

Finalmente, *uir* pode ser empregado ainda como categoria para referir-se às práticas sexuais do sujeito masculino. Nesses casos, o elemento de sexo/gênero é preponderante, estando no primeiro plano do uso da categoria – mas nem por isso para exprimir comportamentos que, historiograficamente, seriam considerados como hegemônicos e normativos. Encólpio parece ter um especial interesse em empregá-la nesse sentido. Após ser abandonado por Gitão, Encólpio, em um solilóquio, ataca seus ex-companheiros e, para tanto, maneja a categoria:

> pois a terra ruinosa não pode me engolir? Nem mesmo o mar, irado com os inocentes? Fugi do julgamento, lutei como um gladiador, matei meu anfitrião – tudo isso para, como mendigo entre os chamados de audaciosos, jazer abandonado, exilado, em uma hospedaria de uma cidade grega? E quem me impôs essa solidão? Um jovem, impuro através de todos os desejos e digno de exílio, como ele mesmo confessou: libertado pela prostituição, nascido livre pela prostituição (*stupro liber, stupro ingenuus*), cujo crescimento passou na fila dos donativos de alimento, que foi conduzido como uma garota até por quem o considerava homem (*quem tanquam puellam conduxit etiam qui uirum putauit*). E quanto ao outro? Aquele que tomou a estola das matronas (*stolam*) como se recebesse a toga viril (*togae uirilis*), que foi convencido pela mãe de que não era homem (*qui ne uir esset a matre persuasus est*), que se comportou como mulher na prisão (*qui opus muliebre in ergastulo fecit*), que, após se confundir e se dirigir sozinho para seus próprios prazeres, abandonou o nome da antiga amizade e – que vergonha! – vendeu-se completamente como uma mulher dadeira (*mulier secutuleia*), instigado pelo toque de uma única noite. Agora os amantes jazem deitados, unidos, e talvez se riem da minha solidão através dos prazeres sexuais mútuos. Mas não impunemente, pois ou eu não sou homem e nascido livre (*nam aut uir ego liberque non sum*), ou não limparei

esse crime (*iniuriae*) contra mim com o sangue imundo deles (Petron. *Sat.* 81.2-6).

A categoria *uir* aparece três vezes no trecho. A primeiro delas é, ao que tudo indica, direcionada contra Ascilto: após enfatizar a obscenidade do ex-companheiro, Encólpio afirma que ele foi conduzido "como uma garota (*tamquam puellam*)" até por alguém que o considerava "homem (*uirum*)". Ou seja, até quem o reconhecia como *uir* teria feito dele uma *puella*. Aqui a oposição de gênero é clara, e, ao utilizar ironicamente a palavra *uir*, Encólpio está, na realidade, a enfatizar a pouca masculinidade de Ascilto, bem como seu estatuto jurídico – "libertado pela prostituição, nascido livre pela prostituição (*stupro liber, stupro ingenuus*)". Já ao referir-se a Gitão, enfatiza que o jovem teria abandonado a "toga viril (*togae uirilis*)" em favor da "estola das matronas (*stolam*)", além de ter sido de tal forma persuadido pela mãe de que não era um *uir* que assumira o papel de uma mulher na prisão – "que foi convencido pela mãe de que não era homem (*qui ne uir esset a matre persuasus est*), que se comportou como mulher na prisão (*qui opus muliebre in ergastulo fecit*)". Portanto, a maneira negativa como Encólpio utiliza o termo *uir* para referir-se a Gitão associa estatuto jurídico, expresso sobretudo pelas vestimentas, com papel de gênero, marcado pelo comportamento feminino na prisão, evidenciando uma não conformidade conjunta em relação tanto ao estatuto jurídico e à masculinidade da personagem. Por sua vez, ao fim de seu solilóquio, Encólpio, prometendo vingança contra Gitão e Ascilto, afirma que ou ele não é "homem (*uir*)" e "nascido livre (*liber*)" ou não irá lavar com sangue o "crime (*iniuriae*)" do qual fora objeto. Finalmente, deve-se notar que o uso da categoria *uir* em relação tanto a Ascilto como a Gitão é negativo:

são efeminados, abandonam a masculinidade, vendem-na, trocam-na pelas vestes femininas. Assim, *uir* é uma categoria que reforça o mau comportamento de ambas personagens, contra quem Encólpio dirige suas invectivas. Já a maneira como Encólpio emprega a categoria em relação a si mesmo é positiva, ressaltando seu estatuto jurídico e prometendo vingança. Mas, ironicamente, também a forma como Encólpio se caracteriza acabará resultando em algo negativo, ainda que de modo não intencional: ao agir buscando vingança e evocando ser *uir* e *liber*, Encólpio terá, como se sabe, seus propósitos frustrados por um soldado que passava (Petron. *Sat*. 82.4).

Referências igualmente interessantes à categoria *uir* ocorrem no episódio de Crotona, no contexto das tentativas de Polieno, a *persona* servil que Encólpio assume nesse trecho da obra, em manter uma relação sexual com Circe (Petron. *Sat*. 126-133). Após ser trazida por sua escrava, Circe dirige-se a Polieno, apresentando-se como "uma mulher feita (*feminam ornatam*)" (Petron. *Sat*. 127.1), que "conhecera naquele ano seu primeiro homem (*hoc primum anno uirum expertam*)" (Petron. *Sat*. 127.1). Circe, então, apresenta-se como amante, chamando-se "companheira (*sororem*)" do mesmo modo que Gitão era seu "companheiro (*fratrem*)" (Petron. *Sat*. 127.2). Nesse contexto, *uir* significa, antes de mais nada, parceiro sexual. Mas, como se sabe, Circe tem preferência por parceiros de baixa condição social (Petron. *Sat*. 126.5-10). Polieno ele mesmo é um escravo (Petron. *Sat*. 117.6). Nesse sentido, *uir* refere-se a um homem que se encontra, precisamente, na condição oposta à de cidadão típico, colocado como objeto sexual. Ainda assim, o termo utilizado é o mesmo: *uir*.

Enquanto do ponto de vista de Circe Polieno é qualificado de *uir*, do próprio ponto de vista de Polieno a situação é mais complexa, ainda que

siga o mesmo tom negativo. Após falhar repetidas vezes, Polieno é submetido a diferentes tentativas de ver suas forças reconstituídas, todas sem sucesso. Em determinado ponto, chega a afirmar a Gitão, questionando se era de fato um *uir*: "não me considero ser um homem, não o sinto (*non intellego me uirum esse, non sentio*). Morta está aquela parte de meu corpo através da qual eu fui um dia Aquiles" (Petron. *Sat*. 129.1). Nesse sentido, do ponto de vista da própria personagem, a impotência sexual de Polieno é triplamente constituída: sexualmente, por não conseguir manter relações com Circe; socialmente, uma vez que, sendo escravo, não é capaz de reclamar uma posição própria ao *uir*; e literariamente, uma vez que o episódio é um longo exercício intertextual com a poesia épica, como sugere a menção a Aquiles. De fato, ser *uir* é um processo complexo de constituição, para Polieno. Mesmo quando se observa elemento preponderante de sexo/gênero, a categoria pode ser empregada para representar não o sucesso, mas o fracasso obtido na tentativa de expressar características masculinas. Os limites a que chegam Proselenos e Enoteia e a que Polieno se submete, ao tentar reconstituir suas forças, o comprovam (Petron. *Sat*. 133.4-138.4).

CINAEDUS

A categoria dos *cinaedi*, como mencionado na introdução, ensejou grande debate historiográfico. De modo geral, os *cinaedi* costumam ser interpretados como sujeitos que, por terem uma preferência sexual passiva, seriam como o oposto da figura do *uir*. Assim, a categoria *cinaedus* seria a expressão da masculinidade não hegemônica na Roma antiga. Malgrado sua importância historiográfica, e, em que pese o

estado fragmentário do documento, a despeito da abundância de informações quanto ao sexo/gênero no *Satyricon*, a categoria *cinaedus* é empregada de modo muito circunscrito no documento: de fato, suas quatro menções (cinco, se considerada a palavra derivada *spatalocinaedi*) estão localizadas no episódio da Quartila (Petron. *Sat*. 21.2, 23.2, 23.3, 24.2, 24.4). Com efeito, é possível argumentar que a categoria, na obra, não especifica do ponto de vista do sexo/gênero um lugar fixo das personagens por ela classificados (isto é, a masculinidade não hegemônica), mas simplesmente possibilita a construção e a disputa por uma fronteira de sexo/gênero.

A primeira referência aos *cinaedi* ocorre do ponto de vista exclusivo de Encólpio, que narra:

> por fim, um *cinaedus* aparece, vestido de cor mírtea e preso com um cíngulo. Ora nos atingiu com suas nádegas retorcidas, ora nos poluía com seus beijos muito fedidos, até que Quartila, com um osso de baleia na mão e igualmente com a roupa cingida, mandou que fosse dada a rendição aos infelizes (Petron. *Sat*. 21.2).

A descrição do *cinaedus*, no trecho, é interessante. Do ponto de vista físico, ele está vestido com uma roupa mírtea, termo ambíguo e que pode tanto ser relativo à cor verde, mas também referir-se a Vênus (SCHMELING, 2011, p. 61-62). Por sua vez, do ponto de vista de seu comportamento, Encólpio afirma que o *cinaedus* o atingia com suas nádegas e o sujava com beijos sujos, o que não apenas destaca a lascividade dos *cinaedi* e a suposta repulsa de Encólpio, como sobretudo o controle da situação pelo *cinaedus*, demarcando entre eles uma fronteira na qual Encólpio se encontra em uma posição que poderia ser considerada passiva à do *cinaedus*.

A fronteira demarcada por Encólpio, no entanto, parece dissolver-se na segunda aparição do *cinaedus*:

> entra o *cinaedus*, homem mais insosso de todos (*homo omnium insulsissimus*) e completamente digno daquela casa, que, gemendo com trejeitos das mãos, jorrou poesias desse tipo: "para cá, para cá venham agora, *spatalocinaedi*, / relaxem os pés, adicionem o caminhar ligeiro, apressem a sola dos pés /, seus desmunhecados, de fêmur fácil, de nádega ágil, / efeminados, velhos, fieis castrados de Apolo (*huc huc conuenite nunc, spatalocinaedi, / pede tendite, cursum addite, conuolate planta, / femore facili, clune agili et manu procaces, / molles, ueteres, Deliaci manu recisi*)". Consumidos os seus versos, ele me sujou com um beijo imundíssimo. Logo subiu sobre a cama e, com toda sua força, tirou minha roupa, enquanto eu recusava. Sobre meus órgãos sexuais incapazes, sempre e muitas vezes, atacou. Rios de acácia fluíam através de sua face que suava e, entre rugas, as suas bochechas eram crateras, de modo que era possível pensar que uma chuva descascava a parede (Petron. *Sat*. 23.2-4).

Toda a ação da cena parte do *cinaedus*: sua força domina Encólpio, seus versos o caracterizam como efeminado de diversas maneiras. Ou seja, a qualificação de Encólpio, do ponto de vista do *cinaedus* anônimo, é tão lasciva quanto àquela que Encólpio faz do próprio *cinaedus*; na realidade, o uso do termo *spatalocinaedi* sugere que, para o *cinaedus*, Encólpio, Gitão e Ascilto são ainda mais lascivos, uma vez que não são apenas *cinaedi*, mas *cinaedi* qualificados de *spátalos*, adjetivo grego que significa "devasso", "lascivo" (LIDDEL; SCOTT, 1940, s. v. *spatalocinaedos*). Além disso, Encólpio é colocado em uma posição de ignorância por Quartila, uma vez que ele nem sequer compreende a situação da qual é objeto: reclamando a Quartila da situação, obtém como resposta: "ó homem (*hominem*) esperto e fonte de educação

vernacular! O quê? Você não compreendeu que o *cinaedum* era o presente (*embasicoetan*)?" (Petron. *Sat*. 24.2).

Desse modo, no único episódio em que ocorre menção à categoria *cinaedus* na obra, o que se observa são dois pontos de vista diferentes e que disputam entre si uma fronteira. Antes de mais nada, se se trata de uma categoria exclusivamente relacionada ao sexo ou ao gênero, isso não é uma questão presente na obra, mas da historiografia. De fato, tanto a ação sexual como o seu significado – ou seja, tanto o sexo quanto o gênero – estão presentes no episódio, sem que, com isso, as personagens procurem assumir uma identidade específica. É possível adicionar, além disso, que o contexto é, sobretudo, de um ritual religioso e expiatório em honra de Priapo, no qual o *cinaedus* desempenha seu papel. De modo interessante, por sua vez, deve-se notar que o *cinaedus* não tenta penetrar Encólpio, mas o ataca com suas nádegas, como narra o texto. Mesmo assim, podendo assumir uma posição penetrativa, nem por isso Encólpio é classificado como figura masculina, penetradora e hegemônica, como poderia ser esperado a partir da historiografia predominante. A categoria *cinaedus*, aliás, não é empregada em momento algum em relação a *uir*, no trecho. De fato, entre Encólpio e o *cinaedus*, mais do que a identidade masculina, hegemônica e penetrativa, o que importa é a própria fronteira do sistema de sexo/gênero: procurando estabelecê-la entre si, não buscam através dela distinguir e definir comportamentos masculinos fixos, hegemônicos ou não, nos quais querem se situar. Pois o que importa no emprego de *cinaedus*, no documento, é antes a disputa do que a posição disputada. O *cinaedus* é sempre o outro.

CONCLUSÃO

Da análise, ressaltam-se alguns pontos. Em primeiro lugar, é preciso destacar a predominância da categoria *homo*, precisamente aquela descartada pela historiografia por supostamente, como aponta Holmes, ser neutra do ponto de vista do sistema de sexo/gênero. Ao questionar sua suposta neutralidade, notou-se que a categoria, *grosso modo*, pode apresentar três empregos, a partir de três elementos preponderantes, mas não suficientes: para opor humanos e não humanos; para diferenciação social, opondo humanos entre si; para a distinção a partir do sistema de sexo/gênero. Ao invés de neutra, é possível argumentar que, de fato, se trata de uma categoria aberta, através da qual diferentes aspectos podem ser operados, incluído o sistema de sexo/gênero.

Quanto à categoria *uir*, seu emprego no documento parece dar-se em contextos mais fechados do que *homo*. Conforme visto, sua utilização nem sempre se adequa às características ressaltadas pela historiografia da masculinidade hegemônica romana. Podem ser notados, de modo geral, três contextos de uso para a categoria: para referir-se ao parentesco; para referir-se ao estatuto jurídico de determinada personagem em oposição a outra; e para referir-se às práticas sexuais do sujeito masculino. Ainda assim, notou-se que nem sempre *uir* possui como aspecto preponderante um marcador de sexo/gênero. Mesmo quando está diretamente ligada à masculinidade, a categoria pode ser empregada para representar, de fato, não o sucesso, mas o fracasso obtido na tentativa de expressar características masculinas que, historiograficamente, são tidas como normativas. Associá-la à

masculinidade hegemônica, portanto, simplifica o uso complexo que se observa no documento.

Finalmente, quanto à categoria *cinaedus*, observou-se que, de todas as três, é a empregada com menor frequência, a despeito de sua importância historiográfica. De fato, a categoria ocorre apenas no episódio de Quartila, no qual Encólpio se vê objeto de investidas sexuais. Nesta altura do documento, centrada em um ritual expiatório em honra de Priapo, observa-se o emprego da categoria a partir de dois pontos de vista divergentes: o de Encólpio, que, não se considerando a si mesmo como *cinaedus*, assim classifica o homem que age sexualmente sobre ele; e do próprio ponto de vista daquele que possui a agência sexual da cena, que, por sua vez, classifica o próprio Encólpio como *cinaedus* (na realidade, *spatalocinaedus*, sugerindo uma hierarquia entre os dois, na qual Encólpio ocuparia lugar de inferioridade). Note-se que cada um deles emprega entre si a mesma categoria, atribuindo um ao outro efeminação e, assim, disputando sua fronteira. Acima de tudo, é preciso destacar que em momento algum a categoria é posta em relação à categoria *uir*. Vazia de sentido essencial, a categoria se apresenta nem aberta, nem fechada, mas exprime simplesmente uma disputa por uma fronteira que, no entanto, representa o limite entre uma masculinidade hegemônica e outra não hegemônica, de modo que aquilo que importa para Encólpio e para o *cinaedus*, aparentemente, não é o que há de cada lado, mas a própria fronteira e sua disputa.

Ao abstrair um sistema classificatório a partir de uma obra literária, distinguindo-se três possíveis categorias masculinas para fins analíticos – *homo*, *uir*, *cinaedus* –, não se quis oferecer um modelo novo que substitua o anterior, dito “penetrativo” ou “priápico”, mas procurou-se distinguir heuristicamente tipos classificatórios para

evidenciar, justamente, os limites implicados nesse processo de análise. Procurando-se considerar os contextos específicos de cada uma das ocorrências das três categorias, notou-se, portanto, um emprego dinâmico, variado e complexo de um sistema classificatório mais amplo, no qual diferentes elementos – dentre eles o sexo/gênero e a masculinidade – são ora preponderantes, ora secundários, mas nunca suficientes. Dessa maneira, buscou-se questionar não apenas o funcionamento do modelo interpretativo – historiográfico – na obra mas, fundamentalmente, a utilidade do próprio modelo em si para a interpretação da obra. Não é, portanto, o *Satyricon*, de Petrônio, que é avesso às normas do modelo penetrativo, mas sim o modelo normativo de interpretação que não dá conta da complexidade das evidências do documento. Consideradas contextualmente, as três categorias mostram-se, simultaneamente, cheias e vazias de significados, visto que empregadas de maneiras variadas ao longo documento. O sistema de sexo/gênero, de modo geral, e a masculinidade, de modo particular, são, portanto, um elemento que *pode* – mas que não necessariamente *deve* – fazer parte desse jogo de significados e usos.

REFERÊNCIAS

FONTE HISTÓRICA

PÉTRONE. *Le Satiricon*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. 8^{éme} tirage revu et corrigé. Paris: Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1974.

BIBLIOGRAFIA

BIANCHET, S. M. G. B. *Veneris quis gaudia nescit*? Sexo e prazer na Roma petroniana. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (Orgs.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2016, p. 176-200.

CLARKE, J. Representations of the *Cinaedus* in Roman Art: Evidence of "Gay" Subculture? In: VERSTRAETE, B. (Eds.). *Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West/Journal of Homosexuality*, [s. l.], vol. 49, p. 271-298, 2005.

CONNELL, R. *Masculinities*. 2ª ed. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

CONNELL, R.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista de Estudos Feministas*, [s. l.], v. 21, n. 1, 2013, p. 241-282.

FUNARI, P. P. A.; GARRAFFONI, R. S. Gênero e conflitos no *Satyricon*: o caso da Dama de Éfeso. *História*: Questões & Debates, [s. l.], n. 48/49, 2008, p. 101-117.

HOLMES, B. *Gender*: Antiquity and its Legacy. Londres: I. B. Tauris, 2012.

LEVIN-RICHARDSON, S. *Facilis hic futuit*: Graffiti and Masculinity in Pompeii's 'Purpose-Built' Brothel. *Helios*, [s. l.], vol. 38, n. 1, 2011, p. 59-78.

LIDDELL, H. G. SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir JONES, Henry Stuart with the assistance of MCKENZIE, Roderick. Oxford: Clarendon Press, 1940.

RICHLIN, A. Sex in the *Satyrica*: Outlaws in the Literature land. In: PRAG J. R. W.; REPATH, I. D. (Eds.). *Petronius*: A Handbook. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p. 82-100.

RICHLIN, A. Not before Homosexuality: The Materiality of the *Cinaedus* and the Roman Law against Love between Men. *Journal of the History of Sexuality*, [s. l.], vol. 3, n. 4, 1993, p. 523-573.

RICHLIN, A. *The Garden of Priapus*: Sexuality and Aggression in Roman Humor. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 1992.

SCHMELING, G. *A Commentary on the Satyrica of Petronius*. With the Collaboration of Aldo Setaioli. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 2011.

SILVA, G. J. *Aspectos de cultura e gênero na Arte de Amar, de Ovídio, e no Satyricon, de Petrônio*: representações e relações. Dissertação de Mestrado em História Cultural defendida na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2001.

SKINNER, M. B. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. 2ª ed. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014.

SPARVOLI, F. *Homens entre homens*: um estudo das categorias masculinas no *Satyricon*, de Petrônio. Dissertação de Mestrado em História Social defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2022.

VALE DE ALMEIDA, M. *Senhores de si*: uma interpretação antropológica da masculinidade. 2ª ed. Lisboa: Fim de Século Edições, 2000.

WALSH, P. *The Roman Novel*: The "*Satyricon*" of Petronius and the "*Metamorphoses*" of Apuleius. Cambridge e Nova York: Cambridge University Press, 1970.

WALTERS, J. Invading the Roman Body: Manliness and Impenetrability in Roman Thought. In: HALLET, J. P.; SKINNER, M. B. (Eds.). *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 29-46.

WILLIAMS, C. *Roman Homosexuality*. 2ª ed. Oxford/Nova York: Oxford University Press, 2010.

17

FAMA, DISSIMULAÇÃO E MORALIDADE SEXUAL: A REPRESENTAÇÃO DE FORTUNATA NA *CENA TRIMALCHIONIS* (*SAT*. 25 - 78)

Fábio Faversani
Caroline Morato Martins

> *'Tu dominam tuam de rebus illis fecisti. Tu parum felix in amicos es. Nemo unquam tibi parem gratiam refert. Tu latifundia possides. Tu viperam sub ala nutricas' et — quid vobis non dixerim — etiam nunc mi restare vitae annos triginta et menses quattuor et dies duos. Praeterea cito accipiam hereditatem. Hoc mihi dicit fatus meus* (PET. *Sat*. 77, 1-3).[1]

O trecho acima é uma fala de Trimalquião, marido de Fortunata, sobre os presságios anunciados por um conselheiro dos deuses[2]. No resumo da vida futura de Trimalquião, as propriedades e a esposa, Fortunata, dividem um lugar central. Nosso estudo da caracterização desta mulher, que é a principal personagem feminina apresentada neste episódio da obra, se organiza em torno de três aspectos que coadunam para a formulação de uma crítica ao comportamento moral e político romano por parte do autor do *Satyricon*. Uma visão negativa sobre a esfera ético-política romana transparece na obra em diversos momentos. Mas nosso foco se concentrará nas alusões ao comportamento feminino transgressor e repudiável de Fortunata para

[1] 'Foi você que tirou sua esposa da casa dela. Você é muito pouco feliz no que se refere aos amigos. Ninguém nunca deu a você o merecido reconhecimento. Você possui grandes fazendas. Você cria uma víbora sob sua asa' e – por que eu não diria a vocês? – agora ainda me restam trinta anos, quatro meses e dois dias de vida. Além disso, muito em breve, eu receberei uma herança. É isso que meu destino me diz. In: PET. *Sat*. Tradução de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004, p. 132-135. Ao longo deste artigo, utilizamos a tradução de Bianchet, a menos quando há indicação contrária.

[2] Ele designa tal figura, em 71, 10, nos seguintes termos: "*Serapa nomine, consiliator deorum*".

a construção de um panorama de atuação social que desagradava ao autor do *Satyricon*.

O primeiro elemento considerado para análise, relacionado ao lugar ocupado por Fortunata no banquete, é o tema da preocupação com a *fama*. A personagem era esposa e única herdeira de um homem extraordinário, que atingiu uma ascensão social incomum. Ela possui interesse na execução dos cuidados *post mortem* solicitados pelo marido, pois se preocupa com seu próprio destino após a morte de Trimalquião.

O segundo elemento que tomamos como fundamental em nossa análise é a dissimulação, que é algo recorrente no comportamento de Fortunata (e de todos os personagens da *Cena*). Mas, como buscaremos demonstrar, no caso específico de Fortunata, é uma tentativa de adequação da personagem ao *exemplum* de matrona romana e compõe uma crítica à decadência moral romana através da personificação feminina desta figura em uma personagem rebaixada.

O terceiro aspecto que consideramos é a moralidade sexual relacionada ao casal de anfitriões, Fortunata e Trimalquião. Neste campo, verificaremos como um comportamento ético opera de modo significativamente diferente para a esposa, Fortunata, e para seu marido, Trimalquião, de acordo com as situações apresentadas ao longo do banquete em que ambos são, *a priori*, anfitriões.

***FAMA*, RIQUEZA E VIRTUDE**

A *fama*[3] de Fortunata é constituída por inúmeras reviravoltas. Um aspecto importante para assinalar preliminarmente sobre a *fama* de

---

[3] Para Langlands, as ideias de *infamia* e *pudor* estão diretamente relacionadas à *fama*. Ela diz: "os conceitos de *fama* e *infamia* foram importantes ferramentas culturais para a regulação do bom comportamento. *Infamia* era a perda formal da boa reputação (*fama*). Poderia ser uma consequência da

Fortunata se liga às relações de gênero na própria construção da narrativa. A enunciação é largamente dominada pelos personagens masculinos. A totalidade das informações que recebemos sobre ela é dada por outros personagens, homens, especialmente seu marido e os intérpretes de Encólpio no banquete, que são clientes de Trimalquião[4].

Tratamos por intérpretes de Encólpio aqueles personagens que são frequentadores regulares da casa do anfitrião e que dão explicações sobre os usos e costumes da casa e sobre seus moradores, quer em diálogo com Encólpio, quer em conversações com outros personagens. Encólpio recorre aos outros convidados para entender o que se passa no banquete. Trata-se de um recurso narrativo recorrente na *Cena*, que contribui para a demarcação da distinção entre os dois grupos de convidados presentes no jantar. De um lado, o professor Agamemnon e os personagens principais do *Satyricon* e, de outro, os libertos convidados pelo ex-escravo. Esses dois grupos não se diferenciam apenas pela riqueza que possuem, mas principalmente pela erudição e formação. Auerbach foi o primeiro, em 1953, a observar detalhadamente que os personagens sentados ao redor da mesa de Trimalquião foram interpretados por outros personagens de dentro do seu círculo, ou seja, libertos, e não diretamente por Encólpio, aumentando assim, de acordo

---

condenação por certos tipos de crime, e tinha implicações legais – a perda de reputação através de comportamento vergonhoso significava um estigma legal que privou os cidadãos de muitos de seus privilégios legais. Esperava-se que o comportamento público fosse monitorado pelo olhar moralizador da comunidade, e cada indivíduo agisse de tal forma que sua *fama* não fosse manchada. *Infamia* também poderia, mais informalmente, surgir da desgraça incorrida pelo próprio crime, representando novamente uma internalização das regras impostas externamente. O medo da desgraça ou diminuição diante os olhos da comunidade foi claramente uma força importante para a regulação do comportamento na Roma Antiga. Reforçando as restrições contidas nas leis romanas, havia o conceito de *pudor* – um sentimento de vergonha e desconforto sócio-ético decorrente de uma consciência de si como foco constante do olhar moralizador da comunidade, que colocou restrições sobre o comportamento de um indivíduo" (LANGLANDS, 2006, p. 18).

[4] Cf. RICHLIN, 2009, p. 91.

com o autor, o realismo pelo compartilhamento de seus valores, que, neste caso, é pautado pela posse ou pela carência de dinheiro (AUERBACH, 1953, p. 24-49). Aspecto a destacar, portanto, é que, para o caso da *Cena Trimalchionis*, a riqueza funciona como uma espécie de baliza das virtudes e vícios associados aos personagens, inclusive Fortunata, para além das relações de gênero.

Em 37, 1, ocorre a primeira aparição e descrição de Fortunata, contemplando tanto aspectos físicos quanto comportamentais. O personagem-narrador, Encólpio, pergunta ao convidado ao seu lado que mulher era aquela que corria de um lado para o outro. Neste caso, o intérprete de Encólpio é Hermeros, que responde: "É a esposa de Trimalquião, chamada Fortunata, que mede seu dinheiro em alqueires" (37, 2)[5]. A tradução para o português, manteve uma ambiguidade que está no texto latino quanto à posse do dinheiro que é contado. Pode-se entender, nessa primeira apresentação, que o dinheiro seja do marido, da esposa, ou dos dois distintamente. A tradução proposta por Michael Heseltine para a tradicional Loeb, contudo, já interpreta a posse do recurso como sendo de Fortunata. Ele traduz esse passo utilizando a expressão "her money" (PETRONIUS; SENECA, 1913, p. 53).

Esta descrição inicial da personagem, fornecida por Hermeros, demonstra um padrão de excelência para a avaliação das pessoas por Hermeros que era, primeiramente, de acordo com a riqueza. Esse parâmetro será reafirmado em outros momentos ao longo do banquete[6]. Assim, muitos dos personagens na *Cena* são apresentados primeiro por

[5] *Vxor, inquit, Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur.*

[6] Ao falar dos bens de seu anfitrião com grande admiração, Hermeros revela abertamente sua própria presunção que a riqueza é o maior bem, e quanto mais, melhor. Cf. SKINNER, 2012, p. 201; AUERBACH, 1953, p. 22.

observações sobre suas riquezas. A descrição de Fortunata é o primeiro discurso de um liberto na *Cena*, sendo que a fala de Hermeros vai do capítulo 37 ao 38. Esses discursos terão seu ápice a partir de 41, 10, quando ocorre um grande diálogo entre os libertos convidados depois de o anfitrião se retirar da mesa temporariamente. Desse modo, a forma de ver o mundo desse conjunto de personagens vai sendo apresentada progressivamente ao longo do episódio, sendo sempre as riquezas auferidas ou perdidas um importante fator para o julgamento da qualidade de seus proprietários.

Continuando sua descrição de Fortunata para Encólpio, Hermeros diz:

> *Et modo, modo quid fuit? Ignoscet mihi genius tuus, noluisses de manu illius panem accipere. Nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia, et ubi non putes.*
>
> E, ainda há pouco, muito pouco tempo, o que ela era? Você vai me desculpar, mas você não quereria aceitar nem um pedaço de pão das mãos dela. Agora, sem quê nem porquê, ela está por cima e é o braço direito de Trimalquião. Só para você ter uma ideia, se, em pleno meio-dia, ela disser a ele que é de noite, ele acreditará. Ele próprio desconhece o que possui, de tão rico que é; mas essa cadela dá conta de tudo, até mesmo onde não se possa imaginar (37, 3-6).

É clara a ênfase em uma ascensão no status de Fortunata, uma mulher cuja própria posição depende da fortuna e da indolência do marido. O elogio feito por Hermeros é ambíguo. Fortunata tem uma posição elevada, separando-se de uma condição desprezível inicial. Contudo, Trimalquião seria manipulado por Fortunata e ela exerceria um controle excessivo sobre seu marido e suas propriedades porque ele

não se preocupa com nada. Essa imagem de Fortunata é uma referência à influência de certas mulheres na Roma imperial. Trata-se, possivelmente, de uma alusão às mulheres que estariam extrapolando seus lugares como matronas, limitados à esfera privada e familiar, e interferindo no ambiente político da corte imperial. Neste sentido, Fischler observou que "as mulheres imperiais da era Júlio-Claudiana são, frequentemente, retratadas como transgressoras e violadoras do papel feminino estabelecido e ideal" (FISCHLER, 1994, p. 120). Esta autora chega a essa conclusão ao analisar o ideal de matrona romana como uma categoria de mulher socialmente construída. Ela fundamenta sua análise em um epitáfio do século II a.C., mencionado na narrativa de Plutarco sobre Otávia, irmã do imperador Augusto, e na apresentação de Semprônia, como perversa e transgressora na narrativa de Salústio sobre a conspiração de Catilina, em 63 a.C. Outro retrato da mulher romana perversa, similar ao de Semprônia por Salústio, estaria na representação de Tácito sobre Popéia, segunda esposa do imperador Nero, ou de Agripina, esposa de Cláudio e mãe de Nero (AZEVEDO; FAVERSANI, 2012). Esse excesso recebe um tratamento que se tornou proverbial nas palavras que Tácito atribuiu a Agripina. Quando os caldeus revelaram que Nero seria imperador, mas ela seria assassinada, teria respondido: "que me matem desde que governe"[7]. Havia muitas mulheres com poderes extraordinários nas casas aristocráticas. Tal condição se torna mais frequente na dinastia Júlio-Cláudia (TREGGIARI, 1996, p. 116-125)[8]. Essa proeminência das mulheres não é objeto de elogio

---

[7] "*occidat - inquit - dum imperet*" *Ann.* 14, 9, 3.

[8] "upper-class women's activity seems to have been enlarged in the years that saw the transition from Republic to Principate" (TREGGIARI, 1996, p. 25).

das fontes. No geral, pelo contrário, é usada como uma forma de criticar a incapacidade dos homens para o comando (AZEVEDO, 2012).

A caracterização de sua esposa reflete o retrato de Trimalquião como descuidado quanto a sua propriedade e dinheiro, como ocorre em outros momentos da *Cena*[9]. Porém, essa descrição de Trimalquião relacionada ao descuido vai contra o descrito sobre ele em diversos outros momentos[10], de modo que sua caracterização, assim como a de Fortunata, passa por alterações frequentes ao longo do banquete.

Ao passo em que destaca a ambição desmedida e vício pelo dinheiro de Fortunata, o intérprete de Encólpio também a descreve como uma *lupatria*. Há um debate quanto ao significado deste termo, que poderia ser megera ou lince – um tipo de felino, conotando um comportamento predatório. Contudo, Neumann, sugere *lupatria* (forma de *lupatrix*) como uma matrona que já foi uma prostituta (NEUMANN, 1980, p. 173-178)[11]. Já Bodel observa que a palavra poderia não ser pejorativa aqui (BODEL, 1984), já que Hermeros, neste momento, pretende elogiar as boas qualidades de Fortunata. No entanto, cremos ser importante retomar o que esse personagem diz:

> ***Est sicca, sobria, bonorum consiliorum: tantum auri vides. Est tamen malae linguae, pica pulvinaris.***

---

[9] Em 37, 9: a maioria de seus escravos nunca o viu; 48, 2: uma propriedade - entre Terracina e Tarento - nunca vista; 53, 5: não sabe que é dono de *horti Pompeiani*.

[10] Em 29, 4: um *dispensator*; 39, 8: *multis pedibus sto*; 75, 9: *bene emo, bene vendo*; 76, 6: ele se lembra exatamente de que bens ele carregou no navio e como ele financiou a carga.

[11] Ulpiano amplia o termo *materfamilias* para incluir qualquer mulher de boa reputação: 'matrem familas' accipere debemus eam, quae non inhoneste vixit: matrem enim familas a ceteris feminis mores discernunt atque separant. Proinde nihil intererit, nupta sit an vidua, ingenua sit an libertina: nam neque nuptiae neque natales faciunt matrem familias, sed boni mores: devemos aceitar como *materfamilias* a mulher que não viveu vergonhosamente, já que seu comportamento marca e separa as *materfamilias* de outras mulheres. Consequentemente, não importa se ela é casada ou não, nascida livre ou liberta: matrimônio ou nascimento não faz uma *materfamilias* - boa moral faz ([59 *ad edictum*] *Dig.* 50.16.46.1). Cf. SKINNER, 2012, p. 205.

> Ela é seca, reservada, de bons conselhos, a julgar pela quantidade de ouro que se vê nela. No entanto, é de uma língua ferina, uma fofoqueira de marca maior (37, 7).

Há uma alteração de juízo sobre Fortunata prenunciada por meio de uma ironia que, a nosso ver, representa a passagem para as más qualidades da personagem, indicada pelo termo *tamem*: as boas características descritas são evidenciadas pela quantidade de ouro que ela usa, quando uma tradução que capturaria melhor tal ironia poderia ser: "essa mulher vale ouro"[12], ou "você vê tanto ouro quanto ela pesa", ou ainda, "ela vale seu peso em ouro"[13]. Contudo, se a expressão se refere a toda a riqueza na sala de jantar ou da casa de Trimalquião e seu patrimônio, poderia ser traduzida como "você vê todo esse ouro que ela vigia", tradução esta usada por M. Smith (1975)[14]. A *mala lingua*, língua áspera, é uma insinuação de caráter malicioso; normalmente com uma má conotação, originalmente relacionada a feitiços mágicos. Já o fofoqueira é uma tradução pela associação, no latim, com uma espécie de pássaro. Essa relação na tradução para o português não fica evidente, mas ambos, Fortunata e o pássaro mencionado (*pica*), são tomados como gananciosos e tagarelas.

Skinner indica que Hermeros elogia as virtudes de Fortunata que mais se assemelham àquelas virtudes que ele atribui a si mesmo, entre os capítulos 57 e 58[15]. Características são reveladas sobre Trimalquião, como mencionamos, quanto ao cuidado com seu patrimônio e negócios,

---

[12] Cf. PETRÔNIO, 2008, p. 53.

[13] É esse o sentido destacado por Alfred Ernout em sua tradução para Les Belles Lettres: "comme tu la vois, elle vaut son pesant d'or" (PETRONE, 1970, p. 33).

[14] Cf. SCHMELING, 2011, p. 139.

[15] Cf. SKINNER, 2012, p. 201.

a partir da caracterização de Fortunata, assim como Hermeros cita qualidades e defeitos da personagem paralelamente às descrições que faz sobre si mesmo. Neste sentido, a personagem feminina é construída a partir de referências às personagens masculinas. Reforça-se, assim, a falta de autonomia de Fortunata, em que pese todo poder e riqueza que controla. Essa associação é de dupla direção, pois o retrato de Fortunata também serve para melhor estimar o valor dos homens, especialmente de seu marido, Trimalquião. Uma ideia similar foi proposta por Fábio Faversani e Sarah Azevedo para a análise de personagens femininas no relato de Tácito sobre o Principado de Nero, quando concluíram:

> uma personagem pode ser mostrada como virtuosa ou viciosa quando associada ou se afastada de uma personagem antes mostrada como virtuosa ou viciosa. Assim, as características das personagens e a construção dos *exempla* decorre muitas vezes de como as personagens são colocadas em interação, como se ligadas umas às outras (AZEVEDO; FAVERSANI, 2012, p. 126).

Neste caso em particular, fica nítido que a virtude em foco é a capacidade de enriquecer. Vícios como a ganância ou a maledicência podem ser considerados irrelevantes, caso se consiga muito dinheiro. Os vícios não evitaram que se alcançasse a riqueza e isso mostraria serem defeitos de pouca gravidade. Assim, Fortunata, Trimalquião e Hermeros são apresentados como indivíduos que superaram suas limitações para alcançar o que é apresentado como o maior objetivo humano: riqueza. Sem a fortuna, todos eles se tornam desprezíveis por seus vícios. A apresentação dos três personagens com seus diferentes vícios, mas com a qualidade em comum, reforça esta visão.

Em seguida, há outra mudança, agora positiva, sobre o juízo de Fortunata: ela não seria falsa. Diz Hermeros que ela ou gosta ou não

gosta das pessoas. Mas essa descrição alude, por outro lado, a um temperamento franco demais, em que transpareceria a falta de moderação dela. Ele diz:

> *Quem amat, amat; quem non amat, non amat. Ipse Trimalchio fundos habet, quantum milvi volant, nummorum nummos. Argentum in ostiarii illius cella plus iacet, quam quisquam in fortunis habet.*
>
> De quem ela gosta, gosta mesmo, de quem não gosta, não gosta até o fim. Trimalquião possui propriedades da extensão do voo dos abutres, a riqueza das riquezas. Tem mais dinheiro guardado no cofre de seu porteiro do que qualquer pessoa possui na soma de seus bens (37, 8).

No que tange à menção ao patrimônio do marido, Bodel reforça a noção da importância da riqueza no episódio, notando que Hermeros é especialmente propenso à metáfora monetária. O autor identificou que ele se expressa em termos monetários ao menos quatorze vezes, o que contribui para nossa visão sobre a caracterização dos personagens utilizarem o parâmetro do dinheiro para avaliar as pessoas em detrimento de virtudes (BODEL, 2003, p. 280). De algum modo, para os personagens do banquete, ter alcançado a riqueza era prova definitiva de que os vícios são menores.

Uma boa síntese dessa percepção pode ser apontada na continuidade da apresentação feita por Hermeros. Ele fala orgulhosamente da riqueza do anfitrião, que é a maior de todas, mas também apresenta um pouco das posses dos outros libertos que seriam apenas ricos. Um deles, amealhou H$ 800.000. Hermeros confidencia que se suspeita que a fortuna tenha tido origem em um roubo. Mas ele

afirma que isso é irrelevante, pois: “eu não invejo ninguém, se um deus o presenteou com alguma coisa” (38, 9)[16].

EXEMPLA E DISSIMULAÇÃO

Em 52, 8, é Trimalquião quem fala sobre sua esposa. Pergunta aos convidados se não irão pedir para Fortunata dançar. Ela seria ótima dançarina de dança da corda (κόρδαξ), segundo ele. Trata-se de uma dança da antiga comédia grega não recomendada para matronas, mas apropriada para uma prostituta (*hetaira*). Portanto, Trimalquião tem orgulho de notar que sua mulher executa bem uma dança sensual. Fortunata ainda não está bêbada e recusa. Contudo, em 70, 10, sente o impulso de dançar quando já está alcoolizada. Horsfall nota que somente alguns romanos e apenas em certos momentos ficavam indignados com tal dança, e que, embora possa não ter representado a cultura de grupos da elite, preservou-se numa cultura popular (HORSFALL, 2003, p. 35).

Sobre a aceitação da dança, ressaltamos três aspectos relevantes para a análise da passagem. Primeiro, remetemos à ideia de variabilidade situacional ética de Rebecca Langlands. A autora propôs que se considere os *exempla* culturalmente na sociedade romana por meio do vício e da virtude. Segundo ela, os romanos seguiam um princípio de variabilidade situacional: uma ação poderia ser julgada como certa dependendo das circunstâncias em que acontecesse. Desse modo, o que é certo para uma pessoa, em determinada situação, pode não ser certo para outra. Langlands explica que este princípio e suas

---

[16] *ego nemini invideo, si quid deus dedit*. Cf. PET. *Sat*. Trad. Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004, p. 61.

ramificações foram articulados por Valério Máximo, em sua obra *Facta et Dicta Memorabilia*. Em comparação com Cícero, em seu *De Officiis*, a autora sugere que situações éticas foram a chave da estrutura da ética romana e que, dentro dessa estrutura, *exempla* podem ser entendidos como ferramentas morais mediadoras entre o universal e o particular (LANGLANDS, 2011, p. 100-122). A proposta de Langlands nos permite concluir que os preceitos dos *exempla* não funcionam segundo a fórmula "as mulheres devem ou não devem fazer ou dizer isto ou aquilo", mas "esta mulher específica, nestas condições dadas, deve ou não deve fazer ou dizer isto ou aquilo com tal ou para tal pessoa". Segundo Langlands: "a análise do trabalho de Valério permite compreender que *exempla* não precisam ser instrumentos de um sistema moral vertical e prescritivo, fornecendo proclamações de virtudes ou vícios para serem simplesmente imitados ou evitados"[17].

Esta situação da dança de Fortunata pode ser analisada também partindo da contribuição de Lourdes Conde Feitosa (2012). Ela critica a conotação pejorativa atribuída às camadas populares por meio do estabelecimento de uma relação com a *infamia*, alertando sobre a historiografia que toma a perspectiva de uma aristocracia romana como universal. Para a elaboração desta sua crítica, a autora analisa grafites em Pompéia e retoma a análise de Garraffoni sobre o papel masculino romano, quando ela questionou a historiografia moderna que adotou

[17] Nesse mesmo sentido, a autora acrescenta: "Em primeiro lugar, Valerius os utiliza para explorar questões éticas mais amplas, incluindo aquelas relacionadas à função ética dos *exempla*. Além disso, mesmo quando eles são vistos como representações de virtude, *exempla* devem ser entendidos, dentro de uma estrutura de situações éticas, não como modelos prescritivos de comportamento, mas como casos específicos de ação virtuosa que foram trazidos em resposta à interação entre uma teia de fatores contingentes, incluindo as várias *personae* e funções do indivíduo que realiza a ação, e fatores como lugar e tempo" (LANGLANDS, 2011, p. 122).

uma relação direta entre a situação econômica e status social com a *dignitas* e *infamia* (GARRAFFONI, 2005; LANGLANDS, 2006, p. 19).

Um terceiro aspecto a considerar é a concepção de pudor envolvida na apresentação de Fortunata. Robert Kaster, em perspectiva que se aproxima bastante dos pressupostos de Langlands, analisa a maneira como o pudor funciona para regular as relações entre os membros da sociedade. Segundo ele, uma variedade de "scripts" sociais não representa um rígido código comportamental, mas permite que seja uma "energia organizadora dinâmica realizando diferentes formas de trabalho psicológico e ético na cultura"[18]. Sua análise elabora as relações de *pudor* com *dignitas* (senso de valor próprio dentro da comunidade) e *existimatio* (permanecendo aos olhos dos outros). Um aspecto importante do *pudor* que emerge de seu estudo é que não há nada de abstrato ou impessoal nessa qualidade: ele está sempre inserido em relações sociais específicas de vários tipos. Dentro das estruturas hierárquicas multifacetadas da sociedade romana, o *pudor* é fluido e nuançado, renegociado por cada encontro individual, assim como a identidade está ligada ao status social, posição e relação e é uma propriedade fluida e não permanente de um indivíduo romano. As qualidades relacionadas de *pudor*, *pudicitia* e *verecundia* ajudam a "moldar a arte de conhecer o seu lugar em todas as transações sociais"[19].

Avaliamos, com esses autores, que há diferentes decoros a serem seguidos em diferentes ambientes e grupos sociais. Pensamos que isto seja útil, contudo, não apenas para notar que algo que é permitido e bem visto em um contexto poderia ser coibido e censurado em outro. No caso

---

[18] Cf. KASTER, 2005, p. 89.

[19] Cf. KASTER, R. A. *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 23.

do *Satyricon* é preciso ir além e notar as tensões existentes entre universos sociais e culturais que, embora diversos, não estão segregados e sem comunicação. No *Satyricon*, a convivência entre campos que normalmente são vistos como apartados, como os eruditos e os "populares", os ricos e os pobres, gera tensões e tem um efeito cômico. A questão na *Cena Trimalchionis* não é qual decoro seguir, mas como conciliar diferentes decoros em um universo imperial que os mesclou irremediavelmente.

Fortunata se conteve e não dançou. Seu marido, contudo, ficou excessivamente entusiasmado com essa possibilidade. Por isso, como narra Encólpio, Fortunata fala no ouvido de Trimalquião da seguinte forma, como que o alertando sobre não ficar bem um "homem na posição dele" se comportar daquela maneira. Encólpio diz, em 52, 10: "ele teria avançado até o centro da sala, se Fortunata não tivesse aproximado de seu ouvido; eu acho que ela disse que tolices tão baixas não combinavam com um homem de sua importância"[20]. O fato de Trimalquião ter se contido e consentido no conselho da esposa mostra que ela, de fato, tinha poder sobre ele, que é apresentado em uma condição infantilizada frente a uma mulher com postura maternal. Ressaltamos aqui que a característica negativa de "mulher que domina o marido" de Fortunata não é absoluta, mas depende fundamentalmente dos resultados. Se Fortunata dominadora levar à moderação do marido ou a acumular fortuna, o vício se torna virtude. Ressalte-se, contudo, que a construção da cena por Petrônio não nos permite saber o que, de fato, Fortunata disse. A esposa, neste momento, não se permite confrontar o marido publicamente. Apenas o conduz de forma

---

[20] *Et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset; et credo, dixerit non decere gravitate eius tam humiles ineptias.*

silenciosa. Esse contraste é claramente construído ao longo da *cena*: Trimalquião comanda a casa de forma farsesca, mas ruidosa; Fortunata o faz de forma efetiva e silenciosa.

Em sequência, sobre a relação do casal, especialmente sobre o tratamento do marido para com Fortunata, Encólpio afirma à guisa de conclusão desse episódio, que: "nada, contudo, era tão inconstante, pois na mesma hora em que ele respeitava sua Fortunata, já voltava à sua natureza" (52, 11)[21]. Fica evidente a percepção de Encólpio quanto às alterações de comportamento de Trimalquião em relação a sua esposa: uma hora ele mantém o respeito com Fortunata, outra segue apenas seus instintos ou mesmo, poderíamos dizer, trata-a como escrava. Desse modo, a inconstância do comportamento de Trimalquião é desaprovada por Encólpio e indica a alteração de seu juízo sobre a esposa. A princípio, o marido ser submetido à esposa não seria algo passível de elogio. Mas, nesse caso, os poderes de Fortunata sobre Trimalquião o conduzem a comportamento decoroso e, por isso, ela é elogiada. Fortunata, responsável pela riqueza que não é dela, manda no marido que legalmente tem poder sobre ela. O poder e a riqueza de Fortunata não se sustentam por si. Ela precisa preservar a riqueza e autoridade de seu marido para que ela própria possa deles desfrutar. Vemos assim, a partir da contribuição dos autores analisados e do episódio específico que estudamos, que a nova posição da mulher nas casas aristocráticas é, por essa maneira, avaliada como digna de elogio ou crítica conforme as circunstâncias específicas e o resultado concreto das ações.

[21] *Nihil autem tam inaequale erat; nam modo Fortunatam suam <verebatur>, revertebat modo ad naturam.*

Habinas, outro personagem liberto, ao chegar ao banquete já completamente bêbado, pois vinha de um banquete oferecido em um funeral[22], pergunta qual o motivo de Fortunata não estar à mesa. Exige sua presença, afirmando que só ficaria para o jantar se ela participasse (67, 1, 3)[23]. Josef Martin sugere um envolvimento amoroso entre Habinas e Fortunata (MARTIN, 1931, p. 115-116), porém isto não é claro no episódio. Encólpio diz que: "se, depois de dada a autorização, Fortunata não tivesse sido chamada pela criadagem mais de quatro vezes, ele já teria resolvido levantar-se" (67, 3)[24]. Trimalquião responde: "enquanto ela não guardar a prataria e não distribuir o que sobrou aos escravos, ela não coloca nem água na boca" (67, 2)[25]. A resposta de Trimalquião para Habinas indica uma tentativa de associação de um comportamento comedido e reservado – indicando uma resignação e ocultamento da figura de Fortunata – quando seu marido anuncia o comprometimento e disciplina dela para com as funções domésticas: ela cuidava da prata e dos escravos, enquanto distanciava-se de uma auto-exposição excessiva e imoderada no banquete promovido pelo marido[26].

---

[22] Sullivan (1968, 59) observa que o ingresso de Habinas é modelado na entrada de Alcebíades, também bêbado, no *Banquete*, de Platão (212 c ss.). Ainda segundo o autor, "apesar do tema familiar da culinária não ser descartado, nossa atenção agora é direcionada para a vida privada de Trimalquião, particularmente sua relação com sua esposa, Fortunata, e sua casa. Seu mau gosto, contudo, continua a ser um motivo para a sátira, notável nas instruções que ele fornece a Habinas sobre seu túmulo (71, 5), e o banho improvisado que ele e seus convidados tomam (72, 3). O clímax vem na briga com Fortunata. Isto é seguido pelo portentoso relato de Trimalquião sobre sua carreira, culminando na encenação de seu funeral (77, 7). O banquete termina com a confusão causada pela chegada da brigada de incêndio".

[23] *Sed narra mihi, Gai, rogo, Fortunata quare non recumbit?*

[24] *Et coeperat surgere, nisi signo dato Fortunata quater amplius a tota familia esset vocata.*

[25] *Quomodo nosti, inquit, illam, Trimalchio, nisi argentums composuerit, nisi reliquias pueris diviserit, aquam in os suum non coniciet.*

[26] Uma interessante reflexão sobre uma contraposição grega quanto à presença de mulheres em banquetes e, em geral, sobre o comportamento e lugar social feminino dentro da aristocracia está em Cornélio Nepos (*Praef*. 6-7). O autor parece comparar uma moral feminina "grega" oposta a uma "romana", na verdade para falar sobre a diferença entre aquilo que é aceitável ou não dependendo do lugar e de quando se passa (considerando que em cada tempo e lugar se tem determinados costumes

Fortunata, portanto, é apresentada como um modelo de esposa virtuosa romana neste momento. Mesmo no meio da diversão, ela cuida da *familia* e da *domus*. Deve-se notar que outro viés de percepção da postura de Fortunata, qual seja, a avareza por cuidar excessivamente da prataria e das sobras não é sugerida pelos personagens nesta passagem. Contudo, quando a personagem se faz presente, em sua apresentação ela se distancia das virtudes de uma matrona exemplar. Neste sentido, aquele resguardo se mostra na verdade ocultamento e indica o aspecto da dissimulação vinculado à figura de Fortunata. Confirmação disso é a descrição física seguinte, quando Fortunata finalmente chega na sala de jantar. O narrador, Encólpio, informa como ela se veste e como é íntima de Cintila, esposa de Habinas:

> *Venit ergo galbino succincta cingillo, ita ut infra cerasina appareret tunica et periscelides tortae phaecasiaeque inauratae. Tunc sudario manus tergens, quod in collo habebat, applicat se illi toro, in quo Scintilla Habinnae discumbebat uxor, osculataque plaudentem: "Est te", inquit, "videre?"*
>
> ela veio, com o vestido erguido por um cinto amarelo esverdeado, de modo que, na parte de baixo, apareciam sua túnica cor de cereja, a pulseira

e práticas sociais consideradas decorosas ou não). Primeiramente, ele fala da mulher lacedemônia (*praef.* 4): *Laudi in Creta ducitur adulescentulis quam plurimos habuisse amatores. Nulla Lacedaemoni vidua tam est nobilis, quae non ad cenam eat mercede conducta*: "Em Creta, para os adolescentes, ter tido o maior número de amantes é o que leva ao louvor. Nenhuma viúva lacedemônia é tão nobre que, levada pela recompensa não vá ter com o amante" (Tradução de R. Ambrosio. In: *De rationibus exordiendi*: os princípios da história de Roma, 2005, p. 74). Em 6-7, diz: *Contra ea pleraque nostris moribus sunt decora, quae apud illos turpia putantur. Quem enim Romanorum pudet uxorem ducere in convivium? Aut cuius non mater familias primum locum tenet aedium atque in celebritate versatur? Quod multo fit aliter in Graecia. Nam neque in convivium adhibetur nisi propinquorum, neque sedet nisi in interiore parte aedium, quae gynaeconitis appellatur; quo nemo accedit nisi propinqua cognatione coniunctus*: "Quem dentre os romanos se envergonharia por levar sua mulher a um banquete? E quem não teria a mãe de família no primeiro lugar da casa e não a deixaria circular na multidão? Mas isso é totalmente diferente na Grécia, onde elas não são admitidas no banquete a não ser com seus parentes, nem podem ficar em outro lugar da casa que não o que chamam gineceu, onde ninguém pode entrar exceto os parentes próximos." Portanto, esse autor romano que escreveu no século I a.C, falando sobre feitos de generais estrangeiros, diz tais coisas sobre mulheres gregas e romanas, em seu prefácio, para justificar que aquilo que é ou foi repulsivo para algumas sociedades é não só aceitável, mas também elogiável para outras.

> sinuosa em volta do tornozelo e as sandálias brancas bordadas em ouro. Então, enxugando as mãos com um lenço, que ela trazia no pescoço, dirigiu-se para aquele lugar à mesa, em que estava Cintila, esposa de Habinas, e, beijando a outra, que batia palmas de contentamento, disse: "Nem acredito que estou vendo você aqui!" (67, 4-5).

Esta descrição reforça a utilização do ouro por Fortunata, enquanto o cinto tem uma cor chamativa e a tornozeleira desalinhada também contribui para uma aparência inadequada[27]. Desta maneira, o elogio aos cuidados da anfitriã ganha as cores dos diversos enganos que os personagens testemunham no banquete. O contraste entre a aparência de Fortunata e suas ações é suficiente para lançar dúvida sobre as virtudes da personagem na mente do leitor.

Já em 67, 6-9, Encólpio, ao falar sobre Fortuna e seus adereços, agora em conjunto com os de Cintila, fornece descrições que permitem ter mais informações sobre seus respectivos maridos, Trimalquião e Habinas, do que sobre as próprias mulheres:

> *Eo deinde perventum est, ut Fortunata armillas suas crassissimis detraheret lacertis Scintillaeque miranti ostenderet. Vltimo etiam periscelides resolvit et reticulum aureum, quem ex obrussa esse dicebat. Notavit haec Trimalchio iussitque afferri omnia et: "Videtis" inquit "mulieris compedes: sic nos barcalae despoliamur. Sex pondo et selibram debet habere. Et ipse nihilo minus habeo decem pondo armillam ex millesimis Mercurii factam." Vltimo etiam, ne mentiri videretur, stateram iussit afferri et circulatum approbari pondus. Nec melior Scintilla, quae de cervice sua capsellam detraxit aureolam, quam Felicionem*

[27] Como apontou Marilyn B. Skinner, as vestimentas e adornos de Fortunata não são menos extravagantes do que o é exibido pelo marido, de acordo com a descrição sobre ele em 32, 2-4, e ela poderia também ser tão gorda quanto ele, segundo o que é dito em 67, 6 (*crassissimis*… *lacertis*). Ainda sobre a roupa de Fortunata, revendo o que diz Grant (2004), a autora diz que essa combinação de cores pode lembrar a carreira anterior de Fortunata como prostituta, apesar da cor da roupa de cortesã na qual se baseia essa afirmação ser *luteus*, amarelo-alaranjado ou açafrão, e não o tom amarelo esverdeado (*galbinus*) mencionada. Cf: SKINNER, 2012, p. 200; GRANT, 2004, p. 247.

> *appellabat. Inde duo crotalia protulit et Fortunatae invicem consideranda dedit et: "Domini" inquit "mei beneficio nemo habet meliora."*
>
> Fortunata chegou ao ponto de arrancar os braceletes de seus braços gordos e mostrá-los a Cintila, que os olhava com admiração. Por fim, ela ainda desamarrou a pulseira que estava em seu tornozelo e a rede que prendia seu cabelo, que ela dizia ser de ouro legítimo. Trimalquião percebeu isso e ordenou que todas as jóias fossem levadas até ele e disse: "Vejam vocês os grilhões de uma mulher: é desta forma que nós, os babacas, somos saqueados. Aqui devem ter seis libras e meia. Mas eu mesmo tenho um bracelete de nada menos do que dez libras, feito da milésima parte do lucro que obtive graças a Mercúrio". No final, para não parecer que estivesse mentindo, ainda mandou que fosse levada até ele uma balança e fosse demonstrado o peso reunido ali. E pior do que eles foi Cintila, que puxou de seu pescoço uma caixinha de ouro, que ela chamava de Boa-Sorte. De lá, exibiu um par de brincos de pérola e, pagando com a mesma moeda, entregou-os a Fortunata para que os examinasse, além de dizer: "Graças a meu marido, ninguém possui brincos mais maravilhosos" (67, 6-9).

Portanto, Fortunata tira suas jóias e adereços para exibi-los e para que Cintila os aprecie, como mostra de seu valor. Trimalquião diz o quanto essas regalias femininas custam caro e, por esse modo, reforça a percepção de que Fortunata é valorizada por ele. Contudo, ele mesmo conta vantagem por seu bracelete e procura deixar claro que esses gastos não o ameaçam com a ruína. As jóias de Fortunata, pelo contrário, demonstram que Trimalquião tem uma boa reserva de recursos, caso sofra um revés. Como o próprio anfitrião recorda, foram os valiosos adornos de sua esposa que o salvaram quando teve dificuldades financeiras no passado. A venda de todas as jóias e vestimentas dela teria gerado cem *aurei*, que foram investidos no comércio, permitindo que o marido refizesse sua fortuna (76,7).

Habinas também se queixa quando Cintila exibe suas joias. Reclamando, pode mostrar a extensão de seus investimentos em adornos para sua esposa. Ele diz para Cintila: "Para eu te comprar esse feijão de vidro, você me limou. Fiquem certos de que se eu tivesse uma filha, eu lhe cortaria as orelhas. Se não existissem mulheres, nós teríamos tudo por um nada; agora, isto aqui é mijar quente e beber frio" (67, 10)[28].

O aspecto da dissimulação dos personagens surge novamente aqui. Os maridos reclamam sobre a pompa de suas esposas, enquanto na verdade estão utilizando essa ostentação para mostrar que são ricos a ponto de poderem fazer as vontades de suas mulheres. Tentam delimitar como feminina a frivolidade e projetar uma elevação deles mesmos. Contudo, por meio da vaidade, orgulho e ostentação, exibem através delas seu próprio poder. Considerando que os juízos proferidos pelo marido de Fortunata e demais personagens variam constantemente ao longo do banquete, ressaltamos que a dissimulação é um elemento fundamental para entendermos a construção da *fama* da personagem ao longo do episódio.

Importante sobre esta passagem também é a lei Oppia, lei suntuária promulgada em 215 a.C, pelo tribuno Gaius Oppius, durante a Segunda Guerra Púnica. Essa lei tinha por objetivo refrear o que era considerado luxo excessivo das mulheres. A lei determinou que mulheres não poderiam possuir mais de metade de uma onça de ouro, nem usar jóias ou vestidos de cores muito vivas, andar de carruagem em Roma ou em outra cidade, nem tomar parte em cerimônia religiosa, entre outras restrições, como narra Tito Livio (Liv. 34, 1). Após o fim da

---

[28] *Quid? Inquit Habinnas, excatarissasti me, ut tibi emerem fabam vitream. Plane si filiam haberem, auriculas illi praeciderem. Mulieres si non essent, omnia pro luto haberemus; nunc hoc est caldum meiere et frigidum potare.*

guerra, com a vitória, a motivação da Lei Oppia já não existia, mas sua manutenção passou a ser defendida por diversas figuras masculinas, como o cônsul Marcus Pórcio Catão, que via na liberdade feminina para se vestir sinal de decadência moral. Essa tópica das despesas dadas pelas mulheres aos homens também vai ser bastante explorada por Plauto em sua peça *Aulularia*. Neste caso, a vertente cômica de mesclar universos sociais diversos, tão presente no *Satyricon*, também comparece quando o dramaturgo coloca um homem velho e rico como pretendente de uma jovem pobre. O nubente justifica sua intenção de casar com ela exatamente por ser ela pobre e, assim, não ser fonte de ruína[29]. Esta intenção é bem vista pelo pai da moça, pois o livra das despesas de casamento da filha. Contudo, ele teme a mobilidade social, pois:

> *EVCL. Venit hoc mihi, Megadore, in mentem, ted esse hominem divitem, factiosum, me autem esse hominem pauperum pauperrimum; nunc si filiam locassim meam tibi, in mentem venit te bovem esse et me esse asellum: ubi tecum coniunctus siem, ubi onus nequeam ferre pariter, iaceam ego asinus in luto, tu me bos magis haud respicias, gnatus quase numquam siem. Et te utar iniquiore et meus me ordo inrideat, neutrubi habeam stabile stabulum, si quid divorti fuat: asini me mordicibus scindant, boves incursent cornibus. Hoc magnum est periclum, ab asinis ad boves transcendere.*

[29] Sobre tal episódio, Zélia de Almeida Cardoso diz: "A sociedade romana se baseava na organização familiar. O casamento é necessário para garantir a sucessão, a manutenção do patrimônio e a continuidade do nome e do sangue. Mas, por outro lado, como aliança de famílias, o casamento romano é um negócio: a moça usualmente traz um dote, a ser gerido pelo esposo, '*ad onera matrimonis ustinenda*'. Tentando subtrair-se ao dever de dotar a filha, Euclião recusa, a princípio, o pedido da mão da jovem, feito por Megadoro.'Eu não tenho dote para dar-te',diz ele ao vizinho (*Aul*. 237). Este, no entanto, lhe revela a opinião que tem a respeito do assunto: 'Pois não o dês. Contanto que ela traga consigo bons costumes, trará dote suficiente' (*Aul*. 238-239). Mais além, conversando com o futuro sogro, procura justificar a atitude que tomou. Para ele, os homens ricos deveriam casar-se com mulheres sem dote. Haveria mais paz na cidade e menos inveja. As esposas seriam menos exigentes, mais econômicas, mais tratáveis. 'Mulher sem dote', diz ele, 'submete-se à autoridade do marido. Mulher que leva dote só faz a desgraça e a misériado homem' (*Aul*.534-535)" (CARDOSO, 1988, p. 258).

> Euclião: O que eu penso, Megadoro, é que tu és um homem rico e poderoso e que eu sou um homem pobre, paupérrimo. Não posso deixar de ter presente que, se eu agora casasse contigo minha filha, tu serias o boi e eu o jumento: atrelado contigo ao mesmo jugo, não podendo aguentar o peso, eu, o asno, ficaria atolado no lodo, e tu, o boi, não darias sequer pela minha existência, seria como se eu nunca tivesse existido. Tratando-me tu por cima dos ombros, rir-se-iam de mim os da minha classe. Se sobrevivesse uma desavença eu não teria estábulo certo nem entre um nem entre outros: os burros me despedaçariam a dentadas, os bois, a chifradas. Seria um grande perigo para mim subir dos burros aos bois (PLAUT. *Aul.* II, 226-235)[30].

A partir de tal passagem, é interessante notar que o tema da mobilidade social e ameaça feminina via casamento está presente já na dramaturgia de Plauto, produzida mais de duzentos anos antes do *Satyricon*[31]. Trata-se, portanto, de uma tópica os malefícios necessários do casamento. Fortunata, nesse caso, é apresentada como a mulher ideal, que nada tem e tudo deve ao marido. Nesse caso, a riqueza de Fortunata é o patrimônio de Trimalquião, para ser resgatado por ele assim que lhe aprouver. Rebaixar Fortunata, uma vez mais, mostra-se

---

[30] Tradução adaptada a partir da tradução de autoria de Aída Costa. In: PLAUTO, 1967, p. 87.

[31] Zélia de Almeida Cardoso, apesar de buscar uma reflexão em sentido diferente da nossa, uma vez que sugere sob que ângulos a apresentação e caracterização de figuras femininas em Plauto se mostra original, constrói um panorama importante sobre tais personagens femininas, refletindo especialmente sobre o tema do casamento em tal obra. De acordo com ela, "Semelhantemente ao que acontece com os 'homens', muitas das figuras femininas presentes nas peças do comediógrafo umbro não passam também de 'tipos' ocorrentes na Comédia Nova: cortesãs ambiciosas, esposas enganadas, velhas amas, moças de boa família reduzidas à condição de escravas. Em algumas comédias, como Os cativos (*Captivi*), por exemplo, não há mulheres; em outras, como Psêudolo (*Pseudolus*), a mulher que é o motor de toda a história não passa de mera personagem muda". Para a autora, nesta comédia há figuras femininas que merecem "uma análise mais pormenorizada, dada a construção de que foram objeto" (p. 254), sendo elas: Eunômia, irmã de Megadoro e mãe de Licônides, jovem que seduzira a filha de Euclião e Estáfila, a velha escrava, que opõe-se a primeira em condição social, mas ambas, segundo a autora, suscitam observações em virtude das importantes peculiaridades que apresentam. Além destas, mais duas escravas se fazem presentes na comédia: Frígia e Elêusis. As duas são flautistas contratadas por Megadoro e levadas por Estrobilo à casa de Euclião. Há, ainda, Fédria, filha de Euclião, que tem somente sua voz anunciada e apenas no momento de dar à luz, quando ela invoca a proteção de Juno Lucina. Cf. CARDOSO, 1988, p. 254-257. Especificamente sobre a importância de Eunômia em sua condição de matrona e suas influências sobre os homens da família, ver a introdução à *Aulularia* de Aída Costa: PLAUTO, 1967.

uma estratégia para que Trimalquião possa se elevar. Na perspectiva apresentada por Petrônio (e fundamentalmente colocada em cena pela atuação de Trimalquião), toda autonomia de Fortunata seria sempre autonomia consentida e limitada, pois vem dele e por ele poderá ser suprimida. Fortunata goza de uma paradoxal autonomia dependente. A riqueza dela é a de Trimalquião e o poder que tem é o de seu marido.

MORALIDADE SEXUAL, INGRATIDÃO E MASCULINIZAÇÃO

Encólpio continua a falar sobre Fortunata e Cintila, em 67, 11-13:

> *Interim mulieres sauciae inter se riserunt ebriaeque iunxerunt oscula, dum altera diligentiam matris familiae iactat, altera delicias et indiligentiam viri. Dumque sic cohaerent, Habinnas furtim consurrexit, pedesque Fortunatae correptos super lectum immisit. "Au! au!" illa proclamavit aberrante tunica super genua. Composita ergo in grêmio Scintillae incensissimam rubore faciem sudario abscondit.*

> Nesse meio tempo, as duas mulheres atingidas em sua reputação riram juntas e, bêbadas, trocaram beijos, enquanto uma gabava a dedicação da dona da casa e a outra, os amantes e a desatenção do marido. E enquanto elas estavam assim, agarradas uma à outra, Habinas, às escondidas, levantou-se de uma vez e jogou sobre a cama os pés de Fortunata, que ele tinha agarrado. “Ah, não!”, ela gritou, com sua túnica levantada para cima dos joelhos. Então, recomposta no colo de Cintila, escondeu seu rosto vermelho de vergonha com um lenço (67, 11-13).

Fortunata e Cintila, ao trocarem beijos, carinhos e elogios sobre como são matronas exemplares, bêbadas e exibindo-se excessivamente, distanciam-se largamente da moderação e das virtudes indispensáveis a uma mulher casada da aristocracia. Nesta cena, surge um aspecto específico relativo à moralidade sexual. Vale lembrar, para a análise

desse passo, que o escravo amante de Trimalquião, Creso, foi descrito como remelento e com dentes podres em 64, 6, não condizente com o que se esperava de *deliciae domini*, já que não possuía beleza. Ao passo em que seria inadequado Trimalquião ter *deliciae* como o descrito - com má aparência, apesar de que seria aceitável ter um amante escravo -, é inadequado que Fortuna se relacione desta forma, especialmente publicamente no jantar, com uma mulher casada e de seu mesmo grupo social. Os beijos entre Cintila e Fortunata e as confissões públicas de ambas quanto a terem amantes não causam nenhuma reação negativa por parte dos maridos. Há, assim, uma discussão ética aqui relacionada à sexualidade, quando o problema não é o envolvimento sexual com pessoas fora do casamento, mas com *quem* e *onde* essa relação se dá[32].

---

[32] Havia leis para punir o adultério, mas elas também não eram claras quanto ao seu escopo e aplicação. "Não é claro a partir das fontes existentes qual era precisamente a situação legal para a punição da transgressão sexual sob a República, embora seja bastante claro que o comportamento que era considerado inaceitável concentrou-se na adulteração de cidadãos livres e, particularmente, de esposas de outros homens. Um corpo de leis que regiam todos os aspectos do comportamento, conhecido como as Doze Tábuas, supostamente foi estabelecido no início da história da cidade; há alguma indicação de que a atividade sexual também foi regulada em um ambiente doméstico mais informal, com o marido autorizado a matar sua esposa se a encontrasse com um adúltero, e os pais também tendo o direito de matar os filhos (adultos) sob seu poder em situações semelhantes. A lei Júlia sobre o adultério (*Lex Iulia de adulteriis*) foi aprovada por volta de 18 a.C como parte da reforma moral durante o governo de Augusto. A lei previa a punição do sexo transgressivo (geralmente *stuprum*, às vezes chamado de *adulterium*) envolvendo um homem tendo relações sexuais com qualquer romano de nascimento livre (exceto sua própria esposa), especialmente mulheres casadas, mas também mulheres solteiras, viúvas e crianças do sexo masculino e feminino. Ela puniu não só aqueles que perpetraram *stuprum* em um corpo livre, mas também aqueles que incitaram tal ato. Um pai que fosse *paterfamilias* poderia matar uma filha casada e seu amante se os encontrasse sob seu próprio teto; um marido poderia matar o amante, desde que ele fosse de baixo status social. Como Edwards aponta, a lei reforça as reivindicações da hierarquia social. Ela faz uma distinção entre as pessoas cuja integridade sexual (frequentemente denotada pelo termo *pudicitia*) está sendo protegida e vingada (mulheres e crianças, setores da população livre que também estão sujeitos à proteção legal e controle de um guardião), e aqueles cujo papel é garantir a proteção e vingança: o homem adulto *paterfamilias* ('chefe de família' - outra posição legalmente delineada), seja como marido ou pai" (LANGLANDS, 2006, p. 20-21). Cf. EDWARDS, 1993. Refletindo sobre tal lei, Sarah Fernandes Lino de Azevedo buscou compreender "como a criminalização do adultério se associa com o comprometimento da mulher com a procriação de filhos dito legítimos em função de assegurar o desempenho do sistema patriarcal". Segundo esta autora: "no patriarcado romano, os filhos ficavam sob a tutela do marido. Quando nascia uma criança, ele poderia decidir se reconhecia ou não como seu filho(a). Em termos gerais, entende-se que ele tinha o direito de expor ou matar o bebê fruto de adultério, tendo convicção ou não a respeito de sua legitimidade. Este direito era fundamentado na *patria potestas*, que autorizava o *paterfamilias*, atribuindo-lhe poder sobre

Neste sentido, a reflexão de Langlands sobre variabilidade situacional, decoro com relação a cada pessoa e situações éticas para pensar a composição de *exempla* na estrutura ética e moral romana, a partir das obras de Valério Máximo e Cícero, é importante mais uma vez por nos alertar sobre a necessidade de tomar os *exempla* como repertório a ser interpretado e relido e não como prescrições comportamentais claras, verticais, estritas e universalizáveis[33]. Portanto, a moralidade sexual que envolve os personagens é aspecto importante para a relação do casal de anfitriões e para a representação de Fortunata. O interesse sexual do anfitrião é inadequado, mas é uma inadequação diferente e talvez mais censurável do que a associada à sua esposa[34], que goza, uma vez mais, de uma autonomia consentida.

---

a vida e a morte de seus tutelados - *potestas vitae necisque* (*XII Tabulae*, 4.2a)" (AZEVEDO, 2017, p. 24; 27). Ainda vinculado a uma esfera da jurisprudência romana, Langlands também aponta que "um aspecto das estruturas sociais romanas (durante a República) foi a figura do censor - um magistrado oficial cujo papel incluía agir como guardião da moral de seus concidadãos. Cícero descreve o censor como um homem responsável não só por compilar o censo e por recrutar homens no exército, mas também por supervisionar e regular o estilo de vida e moral dos romanos: 'eles devem proibir o celibato, regular a moral das pessoas, certificar-se de que nenhuma desgraça permaneça no Senado' (CIC. Leg. 3. 7). O censor é a forma de realização externa da força reguladora interna do pudor, e por outro lado, Dionísio de Halicarnasso comenta que os romanos se comportam em sua própria casa como se o censor estivesse observando-os lá também (20.13.2-3) - como um deus onisciente, encorajando a internalização de valores e restrições na comunidade" (LANGLANDS, 2006, p. 18).

[33] De acordo com a autora, "os *mores* daqueles que viviam em Roma foram guiados e inculcados e regulados de várias maneiras interligadas". Assim, a autora propôs um estudo que fundamenta a existência de cinco "elementos-chave e inter-relacionados da sociedade romana que devem ter sustentado a perspectiva moral de qualquer romano: o olhar moralizador da comunidade, a experiência regulatória do *pudor*, as leis, os deuses onipresentes e a tradição exemplar" (LANGLANDS, 2006, p. 17).

[34] É interessante pensar o lugar moral de Fortunata em relação ao seu marido, de acordo com a justificativa apresentada por Rebecca Langlands para seu estudo sobre moralidade sexual: "Na Roma antiga, as mulheres eram retratadas não apenas como objetos do discurso moralizador, mas como sujeitos também; A ética romana é mais complexa do que somente uma 'ética masculina', como pensou Foucault. Embora todas as fontes examinadas neste trabalho sejam, até onde sabemos, escritas por homens, elas são, mesmo assim, produtos de uma cultura em que as mulheres funcionavam como agentes morais e se dedicavam à deliberação ética. Mesmo quando a ideologia romana se esforça mais para ser exclusivamente masculina, não pode deixar de admitir a subjetividade feminina dentro de suas atribuições" (LANGLANDS, 2006, p. 7-8).

O escravo que é apresentado como *deliciae* de Habinas também não desperta admiração. Em 68, 3-8, Encólpio fala sobre Massa, escravo de Habinas, que estava sentado aos seus pés e proclama desagradavelmente versos da Eneida, dizendo:

> *Nullus sonus unquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem, miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit.*
>
> Nunca nenhum som mais desagradável penetrou meus ouvidos, pois, além de sua declamação demonstrar uma rispidez que se perdia entre o elevar e o abaixar da voz, ele misturava versos atelânicos, de forma tal que, pela primeira vez, até mesmo Virgílio me desagradou naquele momento (68, 5).

Massa não é apenas *deliciae*, mas também arranja amantes para seu senhor, que o defende por sua boa instrução, de acordo com ele, não alcançada por uma educação formal, mas pela convivência nas ruas com artistas/ambulantes. O senhor ressalta a versatilidade desse escravo, quando seu intelecto compensaria seus defeitos: má aparência e aspectos físicos negativos, já que ele é vesgo, circuncidado e ronca (68, 8)[35]. É Cintila que deixa claro o que se insinua pelo conhecimento de Habinas acerca do "defeito" peniano do escravo: ela afirma que ele, além de ser amante, ainda fornece namorados para o senhor ("*agaga est*"). Afirma que ele estará marcado ("*curabo stigmam habeat*"). Trimalquião interfere e diz para Cintila não ser ciumenta ("*noli zelotypa esse*") (69,2). Afirma que esses amores de senhores com escravos é coisa muito normal e que ele próprio teria sido amante da senhora e que isso teria despertado os ciúmes do

[35] *Duo tamen vitia habet, quae si non haberet, esset omnium numerum: recutitus est et stertit.*

senhor. Trimalquião ainda insinua que Cintila também seria infiel, dizendo "nós te conhecemos" ("*et vos novimos*") (69,3).

Aqui há semelhança com o que foi também percebido com relação a Trimalquião: o escravo com quem Habinas se relaciona não é adequado, havendo uma caracterização deste amante incompatível ao que *deliciae* deveriam ser e como deveriam ser e ainda havendo um descabido reconhecimento de Habinas, assim como Trimalquião fará, em 75, 3-4, sobre as habilidades e intelecto do escravo amante. Através dos amantes destes senhores, questiona-se a capacidade que eles tinham de reconhecer verdadeiros méritos nas pessoas com que se relacionavam afetivamente ou não. As mulheres, por sua vez, ao se mostrarem ciumentas de escravos com qualificações tão rebaixadas, também se mostram indignas.

O confronto entre Cintila e Habinas não ganha maiores proporções. Quadro bastante diferente resultou dos ciúmes de Fortunata, que publicamente repreende seu marido. Trimalquião pediu apoio para Habinas em meio à discussão com Fortunata. Disse que não fez nada de errado para sofrer tal repreensão da esposa. De acordo com o anfitrião, ele beijou o escravo por ele ser "virtuosíssimo (*frugalissimum*), não por sua beleza (*non propter formam*), mas porque ele é cheio de qualidades" (75, 4). Seu amante saberia a divisão por dez, leria um livro num piscar de olhos, adquiriu uma roupa da Trácia com seu próprio salário e comprou outros objetos com seu dinheiro[36]. Por isso, segundo Trimalquião, o garoto seria digno de seus carinhos. Contudo, o escravo não possui a aparência esperada de um amante que um senhor escolheria, sendo, portanto, impróprio, inclusive com essas

---

[36] *Puerum basiavi frugalissimum, non propter formam, sed quia frugi est: decem partes dicit, librum ab oculo legit, thraecium sibi de diariis fecit, arcisellium de suo paravit et duas trullas.*

"qualidades" descritas por Trimalquião. Resta claro, não tinha qualidades intelectuais efetivas, como propõe o pretensioso anfitrião. O sentido explorado por Petrônio aqui é o mesmo do episódio com Massa, escravo amante de Habinas que recita de forma indigna Virgílio, mas que, também neste caso, o senhor diz ter apreço pelas qualidades intelectuais que o jovem revela não ter. A crítica, deste modo, não se dirige fundamentalmente aos amados, mas a seus senhores que são incapazes de avaliar adequadamente o valor de seus escravos e valorizar e promover aqueles que tenham real merecimento. Os senhores, ao não possuir méritos, são incapazes de reconhecê-los em seus protegidos, gerando uma situação vergonhosa onde os vícios são apresentados como virtudes[37]. As mulheres, por sua vez, ao mostrarem ciúmes, rebaixam-se por competirem com esses que são desqualificados e, mais grave, ficam expostas ao ataque de seus maridos e ao julgamento público de seus próprios vícios.

O episódio mais notável nesse sentido é o clímax do confronto entre Trimalquião e Fortunata, narrado por Encólpio, em 74, 8-17. Ele nos possibilita discutir a moralidade sexual do casal de anfitriões, assim como a fama de Fortunata. A esposa se aborreceu com o marido beijado seu escravo favorito (74, 8)[38]. Para mostrar sua desaprovação e que tinha direitos iguais, segundo o que ela mesmo diz, xinga Trimalquião, chamando-o de sujo, nojento, sem-vergonha e cachorro (74,9)[39]. Em resposta, Trimalquião se irrita com ela, atirando um copo em seu rosto

[37] A analogia com os imperadores e seus conselheiros é bastante óbvia neste caso.

[38] *Hinc primum hilaritas nostra turbata est; nam cum puer non inspeciosus inter novos intrasset ministros, invasit eum Trimalchio et osculari diutius coepit.*

[39] *Itaque Fortunata, ut ex aequo ius firmum approbaret, male dicere Trimalchionem coepit et purgamentum dedecusque praedicare, qui non contineret libidinem suam. Vltimo etiam adiecit: "canis!".*

(74,10)[40]. Fortunata reage a este impulso agressivo do marido gritando, de acordo com Encólpio, "como se tivesse perdido um olho" (74, 11) e levando suas mãos trêmulas ao rosto[41]. Isso parece ser entendido pelo narrador como uma reação descomedida dela e, possivelmente, apenas mais uma encenação julgada negativamente pelo narrador[42], como tantas outras que ocorrem ao longo do banquete[43]. Cintila, contudo, se assusta e protege a amiga em seu próprio colo (74, 12)[44]. Fortunata chora mais ainda após um escravo, querendo ajudar, levar um balde de água fria ao seu rosto (74, 12)[45]. Trimalquião, segundo o narrador Encólpio, fica ofendido e entende esses ciúmes que geraram o ataque a ele como ingratidão, dizendo:

> *Contra Trimalchio: "Quid enim, inquit, ambubaia non meminit se? de machine illam sustuli, hominem inter homines feci. At inflat se tanquam rana, et in sinum suum non spuit, codex, non mulier. Sed hic, qui in pergula natus est, aedes non*

---

[40] *Trimalchio contra offensus convicio calicem in faciem Fortunatae immisit.*

[41] *Illa tanquam oculum perdidisset, exclamavit manusque trementes ad faciem suam admovit.*

[42] A chave para ler a *Cena Trimalchionis* como teatralização produzida pelo anfitrião é indicada já em 33, 5 com o uso da palavra *scaena* para descrever o que é mostrado por Trimalquião. Como ressalta Smith, "Trimalquião é retratado como uma espécie de produtor teatral, ansioso por entreter sua audiência com uma série de cenas que se alternam rapidamente como em uma comédia ou mimo" (SMITH, 1975, p. 71).

[43] Em 54, 1, um escravo cai em cima de Trimalquião. Neste caso, o subalterno está atuando dentro do espetáculo do próprio senhor: *Cum maxime haec dicente Gaio puer <in lectum> Trimalchionis delapsus est. Conclamavit familia, nec minus convivae, non propter hominem tam putidum, cuius etiam cervices fractas libenter vidissent, sed propter malum exitum cenae, ne necesse haberent alienum mortuum plorare* (54, 1). É interessante notar como o exagero de Trimalquião quanto às punições de seus escravos pretende indicá-lo como um suposto bom senhor e homem de grande virtude, que sempre reconsidera os castigos anunciados e perdoa a seus escravos. Tal característica contribui para a espetacularização da *Cena*, sendo que o caráter teatral de Trimalquião é central para a produção desse efeito. As ameaças do senhor contra seus escravos em todos os casos giram em torno de declarações feitas como parte de um espetáculo, portanto não em função de crueldade. Exemplos estão em *Sat*. 47, 13; 49, 2-10; 54, 1-5 e notadamente quando ele convida seus escravos em 70, 10-11 para se juntarem aos convidados, além do episódio em que há grande proximidade de suas palavras com as de Sêneca ao mencionar em 71,1: *et servi homines sunt.*

[44] *Consternata est etiam Scintilla trepidantemque sinu suo texit.*

[45] *Immo puer quoque officiosus urceolum frigidum ad malam eius admovit, super quem incumbens Fortunata gemere ac flere coepit.*

> *somniatur. Ita genium meum propitium habeam, curabo domata sit Cassandra caligaria.*
>
> Por que será que essa vagabunda perdeu a memória? Eu a inventei, eu a transformei em gente que presta. Mas ela se infla toda, tal como uma rã, e não cospe em sua roupa; é um tronco de árvore, não uma mulher. Mas quem nasceu em quarto de prostituta não imagina como é uma casa. Assim, que meu gênio me proteja, mas eu vou cuidar para que essa Cassandra com botina de soldado seja domesticada (74, 13-14).

Chamando-a de flautista síria (*ambubaia*), aludindo à prostituição[46], ele acusa a esposa de ter perdido a memória. Ou seja, ele se refere a tudo o que ele já havia feito por ela e por quanto ela – o que ela é e onde está – depender dele. Ele afirma que a fez "um homem entre os homens" (*hominem inter homines feci*: 74,13).

Trimalquião masculiniza-a, e isso é reforçado mais adiante quando a militariza, chamando-a de "*caligaria*" (74,14), e, depois, quando indica que ela é incapaz de gerar filhos (74,15)[47]. Trimalquião repete uma fórmula que usa em outras passagens[48] e explicitamente a trata por "mulher", mas negando-lhe a condição. Na afirmação "*codex, non mulier*" (74,13), *codex* pode se referir a um livro, no caso se poderia pensar no livro de registros contábeis da casa, já que Fortunata assim seria apresentada como alguém que se esvaziou da sua condição de mulher e esposa para se fazer a personificação do controle contábil da casa. As

[46] *Ambubaia* derivada de uma palavra síria para "flauta", está ligada à prostituição, cf: HOR. *S.* 1.2.1; SUET. *Nero* 27.2; CICU (1992, p. 77). O que está em jogo, neste caso, é sua reputação pública. Uma liberta que tinha sido anteriormente uma artista, servindo em uma profissão intimamente ligada na mente do público à prostituição, presumivelmente teria sido *infamis*, desprovida de honra e sujeita a graves restrições legais. Cf. SKINNER, 2012, p. 204-205; CICU, 1992.

[47] *Et ego, homo dipundiarius, sestertium centies accipere potui. Scis tu me non mentiri. Agatho unguentarius here proxime seduxit me et: 'Suadeo', inquit, 'non patiaris genus tuum interire'.*

[48] "*Phantasia non homo*" (38,15); "*discordia non homo*" (43,3); "*piper non homo*" (44, 6).

traduções, em geral, optam por palavras que remetam mais diretamente à origem da palavra *codex*, reduzindo Fortunata a algo inanimado e de pouco valor[49]. Fortunata teria sido tirada da condição mais baixa para, depois de elevada, masculinizar-se e virar uma controladora de seu marido. A ingratidão estaria em ela "inchar feito uma rã e não cuspir na própria roupa", fazendo referência, provavelmente, à fábula do boi e do sapo para criticá-la com a ideia de que pessoas pretensiosas, ou poderíamos dizer também, dissimuladas, são como sapos (SCHMELING, 2011, p. 312). O não cuspir, mencionado pelo marido enraivecido, é uma crítica à Fortunata que, ao contrário de outros, não seria supersticiosa, o que confirmaria a postura de arrogância, como de uma rã. O cuspir na própria roupa relaciona-se à magia apotropaica[50].

Sobre Trimalquião dizer que "quem nasceu em quarto de prostituição (*pergula*) não imagina como é uma casa (*aedos*)", Smith (1975) sugere que a referência poderia ser a ele próprio e não a apenas a Fortunata. Importante ressaltar que, a essa altura do banquete, fica nítido que Trimalquião está bêbado. Ele não apenas está tentando disciplinar a esposa que ele não conseguiu controlar durante todo o seu casamento, mas ele está indo e voltando entre o tempo presente e o tempo que ele a comprou para si.

---

[49] As traduções para português de Sandra Bianchet e Cláudio Aquati apresentam para o termo *codex* os seguintes significados: tronco e cepo, respectivamente. Já as traduções para o inglês, de Heseltine/LOEB e Sarah Ruden, traduzem o termo como "log" e "a block of wood", respectivamente, enquanto a de J. P. Sullivan traduz como "like wood, not woman". Cf. PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004; PETRÔNIO. *Satíricon*. Trad. e posfácio de Claudio Aquati. São Paulo: Cosacnaify, 2008; PETRONIUS. *Satyricon*. Introduction and translation by Michael Heseltine, Loeb Classical Library: London, 1913; PETRONIUS. *Satyricon*. Translated, with notes and topical commentaries by Sarah Huden. Hackett Classic, 2000; PETRONIUS; SENECA. *The Satyricon. The Apocolocyntosis*. Translated with introductions and notes by J. P Sullivan. Penguin Books: England, 1986.

[50] Para os usos de cuspir em textos antigos e suas ligações com práticas mágicas, Cf. NICOLSON, 1897, p. 23-40.

Ressaltamos aqui o paralelo com a fala de Hermeros, que diz que comprou sua esposa para que ninguém mais a pudesse tocar (57, 6). Hermeros coloca sua esposa como símbolo de sua própria autonomia, listando-a junto com as terras que comprou e com os animais que é capaz de alimentar. Do mesmo modo, Trimalquião, quando trata da herança que deixará, afirma que deixará a Philargyro terras e sua esposa (71, 2). Portanto, para esses ex-escravos, a compra da esposa significava a promoção delas a uma nova condição, que as preservava de serem exploradas sexualmente por qualquer um, mas com a limitação de deverem obediência e gratidão a seus "libertadores", que passam a deter a exclusividade para cometer abusos contra elas na condição de esposos.

Trimalquião e Hermeros assumem que eles próprios serviram sexualmente quando escravos (57, 9 e 63, 3), mas isso não significa que tal atuação fosse sem riscos. Eles dizem que não se envergonhavam por terem sido objetos sexuais de seus senhores, mas Trimalquião deixa claro que seu senhor teve ciúmes, como apontamos anteriormente e, ao longo do banquete, é apresentado o paradoxal caso do importante escravo (*dispensator*) de Glicão, que seria jogado às feras por ter tido um romance com sua senhora, esposa de Glicão, portanto (45, 7). O liberto que relata o caso se mostra indignado com a punição, pois o escravo foi coagido a fazer o que lhe era ordenado. Na sua forma de ver os fatos, a esposa, portanto, que mereceria ser mandada às feras (45, 8). Mas ele próprio assume que Glicão não poderia fazer isso com a esposa com a mesma facilidade que fez com o escravo. Conclui, então, que a punição severa vai acarretar em uma vergonha perpétua para Glicão (45, 9). A posição de submissão das esposas, assim, não era absoluta e demandava controle por parte dos maridos.

Trimalquião diz que vai domar (*domata*) Fortunata, referindo-se a ela como "Cassandra de botinas/com *botinas de soldado*", pretendendo acusar Fortunata de ser uma mulher dominadora, tal como quando Cícero chamou Clodia de *palatinam medeam* (Cic. *Cael.* 18). A referência é, possivelmente, um insulto de Trimalquião ao caráter masculino de Fortunata. Lembrando que Trimalquião confunde nomes e histórias da mitologia, seria possível especular que ele quis se referir a Clitemnestra e não a Cassandra (SCHMELING, 2011, p. 313).

Ao ofender Fortunata, Trimalquião deixa claros os limites de sua autonomia limitada. Ela só é algo graças a ele e deve em tudo servi-lo e favorecê-lo, pois ele é a fonte de tudo que ela é em termos de riqueza e poder. O poder das mulheres, como apresentado no caso de Fortunata, teria esse paradoxo: não se sustentaria por sua própria força, por mais elevado que fosse.

A REPRESENTAÇÃO FÚNEBRE DE TRIMALQUIÃO: AMBIVALÊNCIA E REBAIXAMENTO DE FORTUNATA

A moralidade sexual do casal e a alteração quanto ao juízo de Fortunata também se refletem em mudanças promovidas por Trimalquião quanto à representação da esposa em seu monumento funerário. Em 71, 3, Trimalquião anunciou seu testamento: ele fez de Fortunata sua herdeira e a recomendou a todos seus amigos. Tal recomendação de Fortunata pode ser um indício da preocupação que ela própria teria com seu destino após a morte já prevista do marido. Neste sentido, a esposa também expressa interesse quanto aos benefícios que o monumento e solicitações sobre o *post mortem* exigidas por seu marido trariam a ela. A futura viúva está presente não só no testamento, mas também no monumento funerário, que representa a perpetuação de uma

fama ligada a ela. Afinal, o monumento compõe uma auto-representação solicitada pelo marido que, concomitantemente, perpetua certa memória também associada a Fortunata por meio da representação que carregará dela. Deste modo, a solicitação do monumento pode ser entendida como a busca de concretizar-se e perpetuar-se certa *fama* de Trimalquião e, consequentemente, de Fortunata.

Ao descrever para o *lapidarius* Habinas como deseja seu monumento funerário, Trimalquião solicita, do lado direito de sua representação no túmulo, a estátua de Fortunata "com uma pomba nas mãos conduzindo uma cadela presa por uma correia" e também seu "queridinho" (71, 11)[51]. Provavelmente, refere-se ao seu amante escravo, Creso (que é apresentado em 64, 5 e 64, 9) e também à cadela anteriormente exibida aos convivas (64,5). Chama a atenção que caberia a Fortunata, que não tinha filhos, o cuidado não só do amante, mas também da cadela do amante de seu falecido marido. A cadela e o amante são ambos descritos como fisicamente repugnantes nas passagens já mencionadas. Com tais antecipações de suas declarações mortuárias, em 72, 1, Fortunata chora, junto com Habinas e com o próprio Trimalquião e com todos os convivas que o imaginam morto e já sentem sua falta. Essa reação era o propósito do teatral anfitrião, que afirma desejar que sua *familia* o queira bem agora como se ele já estivesse morto (71, 3).

Trimalquião, contudo, após a briga com Fortunata, mudou totalmente de ideia e ordenou a Habinas que mudasse seu mausoléu, pois estaria revendo sua decisão após ser ofendido pelos ciúmes de Fortunata. Em 74, 17, diz:

---

[51] *Ad dexteram meam pones statuam Fortunatae meae columbam tenentem, et catellam cingulo alligatam ducat, et cicaronem meum (...).*

> *Recte, curabo me unguibus quaeras. Et, ut depraesentiarum intelligas quid tibi feceris: Habinna, nolo statuam eius in monumento meo ponas, ne mortuus quidem lites habeam. Immo, ut sciat me posse malum dare, nolo me mortuum basiet."*
>
> Com certeza, eu cuidarei para que você venha me procurar arrastando as unhas no chão. E para que você perceba agora o que você fez a si mesma, ouça isto: Habinas, não quero que você coloque a estátua dela em meu túmulo, para que eu não tenha de suportar este castigo mesmo depois de morto. E mais, para que ela saiba que eu posso castigar, não quero que ela me beije depois de morto. (74, 17)

Courtney entende esse gesto como uma *damnatio memoriae* (COURTNEY, 2011, p. 119)[52].

Em 75, 6-7, Trimalquião acrescenta: "É melhor você aproveitar a boa-vida, sua fêmea abutre, e não me fazer mostrar os dentes de raiva, minha queridinha, senão você experimentará minha cólera. Você me conhece: o que eu resolvo uma vez fica pregado com cravo na madeira. Porém, lembremo-nos dos vivos" (75, 6-7)[53]. Nesse passo, nota-se que ele a acusa de "*milua*", forma feminina de "*miluus*", que designa mais propriamente o milhafre, uma ave de rapina. Em um momento anterior do banquete, Seleuco, um dos convidados libertos, descreve o funeral em que esteve e dedica algumas palavras à viúva, dizendo que ela

---

[52] Sobre tal tema, Maureen Carroll diz que "*damnatio memoriae*, a erradicação depois da morte de um nome, imagem e memória de um indivíduo, foi um dispositivo ocasionalmente usado para os que odiaram imperadores e para oficiais depostos. A partir da metade do primeiro século e em muitas regiões diferentes dentro do Império, remover o nome ou a imagem para alcançar a erradicação da memória, que ocasionalmente fazia-se por monumentos funerários privados, causando uma desgraça, possivelmente, dentro da família ou da comunidade, foi apenas uma das possíveis razões para essas medidas". Assim, essa autora defende que houve muitas outras razões para apagar nomes em inscrições funerárias e que, em raros casos, a mutilação em monumentos funerários poderia ter motivações políticas (CARROLL, 2011, p. 28-29).

[53] *Suadeo, bonum tuum concoquas, milva, et me non facias ringentem, amasiuncula: alioquin experieris cerebrum meum. Nosti me: quod semel destinavi, clavo tabulari fixum est. Sed vivorum meminerimus.*

lamentava que o falecido tivesse libertado todos os escravos, espoliando sua herança[54]. A intenção dele não era falar de uma má esposa específica. O problema seria mais geral. Segundo ele, "*sed mulier quae mulier milvinum genus*" (42,7), ou seja, "mas as mulheres como tais são do gênero dos milhafres". Seria da natureza das mulheres a rapinagem do patrimônio dos maridos. Ainda na opinião de Seleuco, seria inútil fazer-lhes algo de bom. Seria como lançar a bondade em um poço, e perdê-la. O que levava este homem (ou todos os maridos) a um comportamento irracional? Segundo Seleuco: "*antiquus amor cancer est*" (42, 7). O fato de o personagem que relata o banquete funerário chamar as mulheres de milhafres e Trimalquião depois ofender Fortunata como uma "milhafra" indica que a escolha de empregar tal termo não é casual. A repetição do termo pretende indicar uma concepção: mulheres e libertos são aves de rapina, sempre atacando o patrimônio de homens ricos. Neste sentido, lembramos ainda do episódio de Crotona, posterior à cena do banquete. O episódio é todo centrado na tópica dos caçadores de testamentos[55].

Assim, podemos perceber certa crítica específica do autor concernente às mulheres e libertos. Fortunata fez o patrimônio crescer, uma vez que ajudou seu marido a (re)construir sua fortuna em momentos decisivos, para que ela a tivesse toda para si quando o marido

---

[54] É o fim da fala de Seleuco, em 42, 6-7: "*Planctus est optime — manu misit aliquot — etiam si maligne illum ploravit uxor. Quid si non illam optime accepisset? Sed mulier quae mulier milvinum genus. Neminem nihil boni facere oportet; aeque est enim ac si in puteum conicias. Sed antiquus amor cancer est*". O emprego de *milua* em 75, 6, portanto, é um eco do uso do mesmo termo anteriormente, em 42, 7. Desta forma, notamos que na cena, e em todo o *Satyricon*, há referências que se acumulam pela repetição de determinados termos.

[55] Rumo a Crotona, Encólpio, Gitão e Eumolpo vão parar em um navio pertencente ao rico Licas (116-124). Escondidos, passam por conflitos quando descobertos escondidos neste navio. Posteriormente, já em Crotona (125-141), os personagens fazem a montagem de uma farsa, quando tentam enganar ao público sobre Eumolpo ser um rico velho sem herdeiros e, os outros dois, seus escravos.

morresse[56], lembrando que ela saberia, assim como o próprio marido, exatamente quando a morte aconteceria[57]. Tem refinado caráter irônico o fato de que Trimalquião ainda teria mais de 30 anos de vida pela frente, conforme a previsão do astrólogo, e que Fortunata, muito naturalmente, poderia morrer antes disso.

O "câncer" de Trimalquião, sua Fortunata, é marcado por uma apresentação ambivalente. Como vimos, por um lado, ela é uma mulher competente nas tarefas que realiza e muito ativa na administração da casa, dos escravos e, de modo geral, de todo o patrimônio de seu marido. Ela tem papel ativo tanto no crescimento da fortuna do marido, especialmente quando contribuiu decisivamente para que ele se recuperasse de um revés com a perda de barcos, mas igualmente depois, para a sua manutenção[58]. No entanto, Fortunata não pode assumir a condição de homem do casal e deve cuidar não só de seu marido, mas também de seu amante e de sua cadela. O ataque dela ao amante, assim, é intolerável e faz pensar que ela não cuida do patrimônio para seu

---

[56] Segundo Skinner, ao ajudar a ascensão do marido à riqueza e à preeminência entre seus pares libertos, a esposa certamente obtém benefícios materiais indiretos. No entanto, de acordo com a autora, o passado de Fortunata não pode ser obliterado, como o de seu marido aparentemente poderia. Como um homem que se fez sozinho, Trimalquião se reinventa constantemente. Constatação disso é seu mural, na entrada de sua casa, lugar em que aparece primeiro como um garoto de cabelos compridos (*capillatus*) destinado a servir sexualmente, em um mercado de escravos, já sob a proteção de Minerva. Após seu sucesso nos negócios, Mercúrio é representado supervisionando sua elevação para a cadeira do magistrado (29, 3-6). Contudo, apesar de concordamos quanto ao passado do marido ser narrado sob um ângulo de auto-elevação e de que há um valor positivo em seu passado, atribuído principalmente por ele próprio, pensamos que seu status de ex-escravo é intransponível e marcado por estigmas. Por outro lado, Fortunata é constantemente reinventada com a frequente transformação e alternância da visão dos convidados e de Trimalquião sobre a personagem. Ainda assim, Fortunata, diferentemente do marido, não parece ter o controle e poder sobre um discurso de si mesma, muito menos um discurso de auto-elevação. Portanto, pensamos que Fortunata é marcada por seu passado tanto quanto Trimalquião, porém ela não é a dona de sua biografia; ela não manipula, como o marido, uma autobiografia. O relato da vida de Fortunata é apresentado como parte da biografia do marido. Essa dependência coloca Fortunata em uma condição submissa no relato petroniano. Cf. SKINNER, 2012, p. 202-203.

[57] *nunc mi restare uitae annos triginta et menses quattuor et dies duos* (77,2).

[58] Cf. PET. *Sat*. 76, 7-8.

marido, mas para que o possa herdar e ter direitos sobre ambos, o marido e o patrimônio. Fortunata seria a ave de rapina e Trimalquião, sua presa. Essa é a percepção que Trimalquião apresenta de sua esposa no final do banquete.

Ao ameaçar a esposa, dizendo para aproveitar a boa vida enquanto ainda a tem e ao chamá-la de ave de rapina (*milua*), ele diz que o que resolve não volta atrás. Essa informação é mentirosa e cômica. Pelo contrário, o desenrolar do banquete mostra que ele muda de opinião frequentemente. Nesse caso particular, mudou seu tratamento quanto a ela e alterou sua representação em seu túmulo. E, ainda, em 75, 9, após se vangloriar como comerciante e por sua ascensão econômica, diz: "Você, no entanto, sua ronca-ronca, por acaso ainda está se lamentando? Eu cuidarei já para que você lamente seu destino" (75, 9)[59]. Como destaca Schmeling, a ofensa "*starteia*", referindo a Fortunata roncar, acaba por revelar que o casal dividia o leito conjugal (SCHMELING, 2011, p. 318). A esposa, Trimalquião admite ao querer ofendê-la, tinha um valor amoroso para além daquele funcional de administrar a casa e tomar conta de tudo para o marido.

Há nessa discussão do casal dois pontos importantes que queremos ressaltar: primeiro, a preocupação com a aparição de Fortunata no monumento, que implica a importância da *fama* vinculada a ela, sendo, portanto, uma punição retirar sua representação; segundo, a instabilidade quanto ao julgamento que Trimalquião faz dela. Ora ele a elogia e reconhece suas virtudes, considerando-a em seu monumento funerário e testamento, ora a ataca e desaprova seu comportamento e personalidade. Além disso, parte deste desequilíbrio e instabilidade

---

[59] *Tu autem, sterteia, etiamnum ploras? Iam curabo fatum tuum plores.*

sobre as decisões tomadas se refere à bebedeira, tópica importante na literatura clássica. Porém, destacamos que estas viradas podem servir para criticar diversos comportamentos imoderados, inclusive, de uma elite masculina romana que, para um exemplo, se permite ser dominada por escravos ou mulheres que são vigorosos e tomam conta de tudo por eles a ponto de anulá-los.

Em 76, 7-8, há uma última mudança sobre o julgamento de Trimalquião quanto a Fortunata: ele diz que ela fez uma coisa boa, quando vendeu todas as joias e roupas que tinha, colocando cem moedas de ouro em suas mãos para ajudá-lo a recompor seu patrimônio após seus navios naufragarem[60]. Esse dinheiro levantado por Fortunata teria sido como fermento em seu patrimônio, porém, logo em seguida, em 77, 1-2, ele diz para Habinas que estaria presente quando o astrólogo grego, Serapa, lhe havia dito que tinha sido ele (Trimalquião) que tirou Fortunata da casa dela, que ele era pouco feliz quanto aos amigos e que nunca ninguém havia dado a ele o reconhecimento que merecia, ele também teria adivinhado que ele possuía grandes fazendas e revelado que criava uma víbora (*uiperam*) sob sua asa[61]. Em 77, 4, falando sobre as partes de sua casa, Trimalquião novamente chama Fortunata de víbora: "o ninho dessa víbora" (*uiperae huius sessorium*).

De acordo com Skinner, o casal anfitrião é semelhante, possuindo, esposa e marido, paixão pela aquisição. Neste sentido, Trimalquião reconhece a generosidade de Fortunata mesmo depois de denunciá-la

---

[60] *Hoc loco Fortunata rem piam fecit: omne enim aurum suum, omnia vestimenta vendidit et mi centum aureos in manu posuit. Hoc fuit peculii mei fermentum. Cito fit quod divolunt. Vno cursu centies sestertium corrotundavi. Statim redemi fundos omnes, qui patroni mei fuerant. Aedifico domum, venalicia coemo, iumenta; quicquid tangebam, crescebat tanquam favus.*

[61] *Rogo, Habinna — puto, interfuisti —: 'Tu dominam tuam de rebus illis fecisti. Tu parum felix in amicos es. Nemo unquam tibi parem gratiam refert. Tu latifundia possides. Tu viperam sub ala nutricas' (...).*

durante a discussão ocasionada pelos ciúmes da esposa diante da postura do marido com seu escravo amante. Quando ele precisou recuperar suas perdas após seu naufrágio inicial, ao informar aos ouvintes que ela vendeu suas joias e vestimentas para fornecer-lhe uma quantia (cem moedas de ouro) que serviu como o "fermento" de sua fortuna subsequente, a esposa teria executado uma ação que foi qualificada por Skinner como "obediente" (nas palavras de Petrônio, *res pia*, 76,7), adequada a uma esposa virtuosa. Para a autora, consequentemente, a ofensa final contra ela como uma víbora parece "flagrantemente não provocada". Assim, em todos esses aspectos, Fortunata estaria em conformidade com um ideal estabelecido, embora ela seja de outras maneiras uma figura cômica. No entanto, seu valor como ajudante, submissa a seu marido e ao fortalecimento da casa, nunca é ridicularizado[62]. A lição que parece decorrer do conjunto do episódio é que as mulheres nada deveriam querer para ter uma *fama* positiva. Ao desejarem algo, ainda que fosse a fidelidade do esposo, tornavam-se ameaçadoras e objeto de ataque.

CONCLUSÕES: O CÂNCER DOS PODERES OCULTOS NAS CASAS

A dissimulação é elemento relacionado às reviravoltas envolvidas na construção da *fama* de Fortunata. O bem que ela faz, como se mostra em especial no início do banquete, se produz nas sombras, ou, melhor seria dizer, nos bastidores, considerando a aproximação do episódio com uma representação cênica. Mas o mal que se imagina que ela faça também se realiza ocultamente. Fortunata atua ativamente na casa, como um homem, mas o faz ocultamente, como uma mulher. Produz

[62] Cf. SKINNER, 2012, p. 202.

prosperidade para a casa como se fosse um homem, mas quer tomá-la toda para si, como uma mulher, ou uma ave de rapina, ou ainda, uma cobra, que se oculta de suas presas para poder melhor capturá-las. A dissimulação é recorrente no comportamento de Fortunata e de todos os personagens do episódio. Diversas personagens tentam ocultar aquilo que realmente são ou pensam ao longo do banquete. Contudo, no caso específico de Fortunata, este elemento se apresenta como uma tentativa de adequação da personagem ao *exemplum* de matrona romana e compõe uma crítica à decadência moral romana através da personificação feminina desta figura em uma personagem rebaixada. Fortunata, com ajuda sobretudo de seu marido, tenta mostrar-se como uma matrona, mas afasta-se frequentemente deste lugar, especialmente quando desenvolve um papel ativo na administração de tudo e no controle dos excessos de seu marido. Por fim, ela distancia-se do *exemplum* de matrona e configura-se como uma personagem rebaixada por buscar capturar o poder e a riqueza da casa para si, antes mesmo de ter seu marido morto.

Nossa interpretação é que a representação dessa personagem feminina é uma das formas com que, no *Satyricon*, é apresentada uma visão negativa sobre a esfera ético-política romana. Nesse caso específico, a crítica transparece na obra por meio de uma alusão a um comportamento feminino transgressor e repudiável. Portanto, concluímos que a apresentação da personagem Fortunata contribui com a crítica a uma decadência moral e política coetânea ao *Satyricon*, especialmente às mulheres e libertos que exerceriam poder demasiado e ilegítimo em razão da fragilidade dos senhores.

Outro elemento importante decorre dessa crítica ao poder oculto que cresce no interior das casas aristocráticas. Essas forças que se

movem nas sombras podem levar até mesmo à destruição das casas mais sólidas pela capacidade parasitária desses sujeitos poderosos nas sombras. Tal poder, ao não existir por si mesmo, pode a qualquer momento ser eliminado. Basta, para tanto, que o legítimo controlador do poder usurpado o recupere para si. Fortunata, assim, é apresentada como uma extensão de Trimalquião, como parte do mal que ele é.

O paralelo entre a condição de Fortunata após seu conflito com Trimalquião e aquela de Agripina Menor após o desentendimento com o seu filho salta aos olhos e é bastante óbvio. Bastará retomar as palavras de Tácito sobre Agripina para ficar claro o quão elas se ajustam bem a nossa Fortunata: "*Nihil rerum mortalium tam instabile ac fluxum est quam fama potentiae non sua vi nixae*[63]" (*Ann.* 13, 19, 1).

A crítica a tais poderes no interior das casas aristocráticas servia como uma dupla advertência quanto ao seu terreno movediço. Não se deveria confiar em quem é dominado por mulheres e libertos, por ser fraco, e nem no poder destes, por ser frágil. O poder nas casas aristocráticas é apresentado por Petrônio como algo instável e perigoso, podendo trazer muitos favores ou a destruição. É importante distinguir quem pode gerar os favores, mas é ainda mais decisivo antever de onde podem vir os ataques que levarão à perda de todos os favores recebidos. Nas casas aristocráticas, parte importante do poder está nas sombras. É um poder real e muito efetivo, mesmo que não seja estável e duradouro.

Concluímos que Petrônio soube apresentar esse quadro tenso e bastante conflitivo que se tinha nas casas aristocráticas, especialmente na casa imperial, com ironia, pintando-o em uma casa de liberto. Suas críticas, portanto, se voltavam não apenas a esse universo social

---

[63] "Nada dentre as coisas mortais é tão instável e fugaz quanto a fama do poder que não se funda em sua própria força".

rebaixado, mas ao conjunto da sociedade e especialmente à aristocracia. É preciso compreender a ironia para ter claro que a crítica que traz essa sátira menipéia se voltava mais à aristocracia do que aos libertos.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

PETRÔNIO. *Satíricon.* Tradução e posfácio de Claudio Aquati. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução de Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PETRONIUS; SENECA. *The Satyricon. The Apocolocyntosis*. Translated with introduction and notes by J. P Sullivan. Penguin Books: England, 1986.

PETRONIUS. *Satyricon*. Introduction and translation by Michael Heseltine, Loebclassical Library: London, 1913.

PETRONIUS. *Satyricon*. Translated, with notes and topical commentaries by Sarah Huden. Hackett Classic, 2000.

PLAUTO. *Aulularia*. Tradução, introdução e notas de Aída Costa. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BIBLIOGRAFIA

AMBROSIO, R. *De rationibus exordiendi*: *os princípios da história de Roma*. São Paulo: Humanitas, 2005.

AUERBACH, E. *Mimesis: the representation of reality in Western literature*. Princeton: Princeton University Press, 1953.

AZEVEDO, S. F. L; FAVERSANI, F. Interações pessoais e valores morais em Tácito: um estudo de algumas personagens femininas. In: CANDIDO, M. R. (Org.). *Mulheres na Antiguidade: novas perspectivas e abordagens*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, DG, 2012, p. 123-137.

AZEVEDO, S. F. L. de. *O adultério, a política imperial, e as relações de gênero em Roma.* Tese de Doutorado em História Social defendida na Universidade de São Paulo – USP, 2017.

CARDOSO, Z. A. *Figuras femininas em Plauto: convencionalismo e originalidade*. Curitiba: Letras/UFPR, 1988, p. 251-161.

CARROLL, M. *Death and society: social and economics aspects of the death in the Roman world*. In: *Mors omnibus instat. Aspectos arqueológicos, epigráficos y rituales de la muerte en el Occidente Romano*. Javier Andreu, David Espinosa y Simone Pastor (Cood.). Madrid: Liceus, 2011.

CICU, L. *Donne petroniane: Personaggi femminili e tecniche di racconto nel Satyrica di Petronio*, Sassari, 1992.

COURTNEY, E. *The Poems of Petronius*. Oxford University Press, 2011.

BODEL, J. *Freedmen in the Satyricon: The Portrait of Hermeros*. Petronian Society Newsletter 16, 1986.

BODEL, J. *Omnia in nummis:* Money the and the Monetary Economy in Petronius. In: URSO, G. (Ed.). *Moneta, mercanti, banchieri. I precedenti greci e romani dell'Euro.* Fondazione Niccolo Canussio: Pisa, 2003. p. 271–282.

EDWARDS, C. *The Politics of Immorality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

FEITOSA, L. C. Masculino e feminino na sociedade romana: os desafios de uma análise de gênero. In: CANDIDO, M. R. (Org.). *Mulheres na Antiguidade: novas perspectivas e abordagens*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, DG, 2012, p. 203-218.

FISCHLER, S. Social Stereotypes and Historical Analysis: The case of Imperial Women at Rome. In: ARCHER, L.; FISCHLER, S.; WYKE, M. (Eds.). *Women in Ancient Societies: an illusion of the night*. London: The Macmillan Press, 1994, 115-133.

GARRAFFONI, R. S. *Gladiadores na Roma Antiga: dos combates às paixões cotidianas*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005.

GRANT, M. Colorful Characters: A Note on the Use of Colour in Petronius, *Hermes* 132, 2004, p. 244–247.

HORSFALL, N. Virgil, Aeneid 11: A Commentary. *Mnemosyne* Supplement 244. Leiden: Brill, 2003.

KASTER, R. A. *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MARTIN, J. *Symposion: Die Geschichteeiner literarischen Form*. Paderborn: F. Schoningh, 1931, 167-184.

NEUMANN, G. *Lupatria* in *Petron. c.* 37, 6 und das *Problem* der *hybriden Bildungen*, WJA 6, 1980.

NICOLSON, F. W. The Saliva Superstition in Classical Literature. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 8, 1897, p. 23-40.

LANGLANDS, R. Roman Exempla and Situation Ethics: Valerius Maximus and Cicero de Officiis. *The Journal of Roman Studies*, vol. 101, 2011, p. 100-122.

LANGLANDS, R. *Sexual morality in Ancient Roman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

RICHLIN, A. Sex in the Satyrica: outlaws in literature land. In: PRAG, J.; REPATH, I. *Petronius*. A handbook. London: Wiley-Blackell, 2009, 82-100.

SCHMELING, G. *A commentary on the Satyrica of Petronius*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SKINNER, M. B. Fortunata and the Virtues of Freedwoman. In: PINHEIRO, M. P. F.; SKINNER, M. B; ZEITLIN, F. I. (Eds.). *Narrating desire: eros, sex and gender in Ancient Novel*. Göttingen: De Gruyter, 2012.

SMITH, M. S. (Ed,) (1975) *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis.* Oxford: At Clarendon Press.

SMITH, M. S. (Ed.) *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis.* Oxford: At Clarendon Press, 1975.

SULLIVAN, J. P. *The Satyricon of Petronius. A literary study.* London: Faber and Faber, 1968.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Bárbara A. Aniceto

É graduada (2013) em História e Mestra (2017) em História Política pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais - FCHS da UNESP/Franca. Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UNESP/Franca, com bolsa CAPES. Durante o Mestrado, foi bolsista FAPESP e realizou um Estágio de Pesquisa no Exterior na Harvard University - Department of Classics/Cambridge – MA financiada pela BEPE (Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior). É integrante do G.LEIR - Grupo de Estudos sobre o Império Romano da UNESP/Franca, do Lab.Arque - Laboratório de Arqueologia da UNESP/Franca, do NEAM - Núcleo de Estudos Antigos e Medievais - UNESP/Franca e UNESP/Assis e do Messalinas USP - Grupo de Estudos sobre Gênero e Antiguidade. Em 2020, publicou seu primeiro livro: "Pela Abstinência do Falo: um estudo das esposas atenienses na Comédia Antiga". Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando nos temas: História da Grécia Clássica, Comédia Antiga (Aristófanes), Relações de Gênero na Atenas Clássica, Medicina Antiga (Hipocrática), Corpo e Sexualidade femininas.

Brian Kibuuka

Professor Adjunto de História Antiga do Departamento de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Docente do Programa Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL/UEFS) e do Programa de Pós-Graduação em História (UEFS).

Caroline Morato Martins

É graduada, mestra e doutora em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), tendo contado com financiamento da CAPES. Foi bolsista CAPES/PDSE na University of Exeter. É integrante do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR-UFOP).

Fabio de Souza Lessa

Possui Bacharelado e Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (1992), mestrado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (1996) e doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2001). Atualmente é Professor Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, vinculado ao Laboratório de História Antiga e ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada (PPGHC) do Instituto de História da UFRJ e ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (PPGLC) da Faculdade de Letras da UFRJ. Integra os seguintes Grupos de Pesquisa: Laboratório de História Antiga (UFRJ), Sport: Laboratório de História do Esporte e do Lazer (UFRJ), Núcleo de Estudos de Representações e de Imagens da Antiguidade (UFF), ATRIUM - Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade (UFRJ) e ARCHAI: As Origens do pensamento Ocidental (UnB). É membro colaborador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Tem experiência na área de História, com ênfase em Grécia Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: História de Gênero e Relações de Poder, Feminino e Masculino em Atenas, Construção de Identidades e Alteridades na Pólis, Práticas Corporais Gregas e Práticas Esportivas na Grécia Antiga. Foi o primeiro diretor do Instituto de História da UFRJ, no período de janeiro de 2011 a julho de 2016. É editor da Revista Phoînix do Laboratório de História Antiga da UFRJ. Atualmente é bolsista Cientista do Nosso Estado da FAPERJ. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq.

Fábio Faversani

Docente da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). É bacharel em História, mestre e doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou estágios pós-doutorais na University of Oxford e na University of St Andrews. É integrante do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR-UFOP).

Fabrício Sparvoli

Bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo (USP), obteve o título de mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Norberto Luiz Guarinello e financiamento da FAPESP. Atualmente, é doutorando no mesmo programa, sob orientação do Prof. Dr. Julio Cesar Magalhães de Oliveira.

Henrique Hamester Pause

Mestre em História pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Licenciado e Bacharel em História pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Membro do Grupo de Estudos sobre o Mundo Antigo Mediterrânico (GEMAM), sob coordenação da Profa. Dra. Semíramis Corsi Silva. Foi Bolsista CAPES de Mestrado, dedicando-se à pesquisa sobre Alexandre, o Grande como modelo de virilidade e bom governante para imperadores romanos a partir da construção do monarca macedônio de Plutarco e Arriano (Séculos I - II d.C.). Também foi Bolsista PROBIC/FAPERGs e Bolsista FIPE/UFSM de Iniciação Científica, em pesquisa sobre Homoerotismo, Virilidade e Humor nos poemas de Marcos Valério Marcial (século I d.C.). Atualmente, atua como professor contratado pelo Estado do Rio Grande do Sul e como professor de História de duas instituições de ensino voltadas a cursos preparatórios.

Gabriela Isbaes

Licenciada em História e especialista em História, Cultura e Poder, ambos pela Universidade do Sagrado Coração (Unisagrado). Possui mestrado em História, com ênfase em História Cultural, pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Hiandra Munique de Souza Costa

É graduada em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi bolsista PIBIC entre os anos de 2020 e 2021 e 2021 e 2022. É membro do grupo de pesquisa Cultura Material, Antiguidade e Cotidiano (CMAC) Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: Roma Antiga, Homoerotismo Feminino, Sexualidade Romana. Atualmente cursa o Mestrado em História na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e desenvolve o projeto *Ipsarum Tribadum Tribas*: As Representações do Homoerotismo Feminino na Antiguidade Romana (I AEC - II EC).

Isabela Casellato Torres

Mestre pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/*campus* de Franca), onde também obteve o título de Bacharel e Licenciatura em História. É integrante do grupo de pesquisa G.LEIR na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/*campus* de Franca) e do Grupo de Estudos de Gênero e Sexualidade na Antiguidade Messalinas.

Karolini Batzakas de Souza Matos

Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS/BA), pós-graduada – nível especialização – em Filosofia pela mesma universidade (UEFS), mestre em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/SP), com bolsa Cnpq, atualmente é doutoranda do Programa de História Cultural na Unicamp. A pesquisadora faz parte do grupo de pesquisa "Hermenêutica e ontologia nos textos e materiais da antiguidade à contemporaneidade", coordenado pelo Prof. Dr. Ágabo Borges de Sousa (UEFS) e Gênero, Experiência e Subjetividades, coordenado pela Profa. Dra. Margareth Luzia Rago (Unicamp).

Laysse Leda Dantas Cavalcanti

Graduada em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa pela agência de fomento CNPQ. Membro do Grupo de Pesquisa em Cultura Material, Antiguidade e Cotidiano (CMAC) e do Laboratório de Estudos sobre a Transmissão e História Textual na Antiguidade e no Medievo (LETHAM-UFBA). Possui experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: Grécia Antiga, Mitologia Grega, Religião Grega Antiga.

Lennyse Teixeira Bandeira

Graduada em História pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA); Mestra em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ); Doutoranda em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ); Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). Editora Adjunta da Mythos - Revista de História Antiga e Medieval – NEMHAM/UEMASUL; Integra os seguintes Grupos de Pesquisa: Laboratório de História Antiga da Universidade Federal do Rio de Janeiro – LHIA/UFRJ e Núcleo de Estudos Multidisciplinares de História Antiga e Medieval da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – NEMHAM/UEMASUL.

Letícia Schneider Ferreira

Licenciada em História (UFRGS), Mestra em Sociologia (UFRGS) e Doutora em História (UFRGS). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, *campus* Bento Gonçalves. Atualmente, é coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Sexualidade do IFRGs BG, integra o Grupo Liliths da PUCRS e o Laboratório Interdisciplinar de Estudos Feministas da UFPEL.

Marina Regis Cavicchioli

Possui Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2001), Mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2004), Doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2009), Pós-doutorado no Collège de France (2016) e no Centre ANHIMA (Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques) (2023). Atualmente é Professora Associada do Departamento de História e da Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Líder do grupo de pesquisa CMAC (Cultura Material, Antiguidade e Cotidiano). Tem experiência na área de História, com ênfase em História Antiga, atuando principalmente nos seguintes temas: Roma Antiga, Arqueologia Clássica, Gênero, Sexualidade e História Alimentação e do Vinho.

Matheus Barros da Silva

Graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestre em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutorando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CAPES. Primeiro Secretário do GTHA-RS/ANPUH-Gestão 2020-2022.

Sarah Fernandes Lino de Azevedo

Professora Adjunta de História Antiga da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui graduação (2007) e mestrado (2011) em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e doutorado (2017) em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio na University of St Andrews (Escócia). Foi bolsista FAPEMIG durante a Iniciação Científica, bolsista CAPES durante o mestrado, e bolsista FAPESP durante o doutorado. Realizou estágio de pós-doutorado na USP, entre os anos de 2018 e 2020, e atuou como professora substituta de História Antiga do Departamento de História da USP por três anos, entre 2019 e 2022. Em 2023, realizou estágio de pós-doutorado no Instituto de

História da UFRJ, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, com bolsa FAPERJ/CNPq. É membro do LHIA (Laboratório de História Antiga - UFRJ) e do LEIR-MA (Laboratório de Estudos sobre o Império Romano e Mediterrâneo Antigo - USP), e coordenadora do Messalinas (Grupo de Estudos sobre Gênero e Sexualidade na Antiguidade).

Semíramis Corsi Silva

Professora Adjunta do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Possui Doutorado (2014), Mestrado (2006) e Graduação (2003) em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/Franca. Foi bolsista CAPES durante o mestrado e o doutorado. Realizou estágio de doutorado na Universidad de Salamanca, Espanha (com bolsa do Programa de doutorado sanduíche no exterior - PDSE, CAPES). Também realizou estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris - EHESS - Centre ANHIMA. Pesquisadora do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (LEIR/USP), do Grupo do Laboratório de Estudos sobre o Império Romano (G.LEIR - UNESP/Franca), do Núcleo de Estudos Antigos e Medievais (NEAM/UNESP), do ATRIVM - Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade (ATRIVM-UFRJ e ATRIVM-UFMS), do Grupo de Trabalho História Antiga da Associação Nacional de História - Seção Rio Grande do Sul, ANPUH/RS e pesquisadora e coordenadora do Grupo de Estudos sobre o Mundo Antigo Mediterrânico (GEMAM). Membro da Asociación ARYS - Antigüedad, Religiones y Sociedades (Espanha).

Silvia M. A. Siqueira

Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/FCL-Araraquara (1994), mestra em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/FCL-Assis (1999), doutora em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP/FCL-Assis (2004). Pós-doutora pela Universitá degli Studi Roma Tre (2013) e docente do curso de graduação em História da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e do Programa de Pós-Graduação em História, Culturas e Espacialidades (PPGHCE). Seus estudos versam sobre História das Mulheres no Cristianismo antigo e Mulheres romanas.

Tais Pagoto Bélo

Possui graduação em História (2002), pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). É Mestre em Arqueologia (2007) pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa da CAPES. É Doutora pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde, sob a orientação do Prof. Titular P. P. A. Funari e com estágio na Universidade de St. Andrews (Escócia), sob a coorientação do Prof. Dr. Greg Woolf, desenvolveu o tema sobre "Boudica e as facetas femininas ao longo do tempo: nacionalismo, feminismo, memória e poder", com bolsa da FAPESP e BEPE/FAPESP. Em seu primeiro pós-doutoramento, ela trabalhou com o tema sobre "Boudica e a memória coletiva", o qual foi concluído pelo Institute of Archaeology (IoA), da University College London (UCL), em Arqueologia Pública, sob a orientação do Prof. Dr. Tim Schadla-Hall e coorientação do Prof. Titular P. P. A. Funari, com bolsa do CNPq. Seu segundo pós-doutoramento foi sobre "Romanas e Britãs: uma amostragem das mulheres na Britannia", desenvolvido na Unicamp, sob a orientação do Prof. Titular P. P. A. Funari, com bolsa do CNPq. Atualmente, a estudiosa está em seu terceiro pós-doutorado, com o tema relacionado à força das Mulheres Imperiais através das moedas, que está sendo desenvolvido no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), da Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação do Prof. Dr. Vagner C. Porto, com bolsa da FAPESP. Acrescenta-se que a acadêmica faz parte dos seguintes grupos de estudo: Messalinas (Grupo de Estudos sobre Gênero e Sexualidade na Antiguidade), coordenado pela Profa. Dra. Sarah F. L. de Azevedo (LEIR/FFLCH/USP); Numismática Antiga, coordenado pela Profa. Dra. Cristina Kormikiari e Prof. Dr. Vagner C. Porto (MAE/USP). Ela também é membro do Laboratório de Arqueologia Romana Provincial (LARP/MAE/USP), coordenado pela Profa. Dra. Maria Isabel D'Agostino Fleming e pelo Prof. Dr. Vagner C. Porto.

Yuri Augusto de Oliveira

Graduado em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia e doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Bahia em cotutela com a Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Membro dos grupos de pesquisa CMAC – Cultura Material, Antiguidade e Cotidiano e do NALPE – Núcleo de Antiguidade, Literatura, Performance e Ensino.

Este livro é um convite à reflexão sobre o mundo greco-romano, mas também sobre a contemporaneidade. Vale enfatizar que as discussões aqui travadas pelos respectivos autores não se limitam aos especialistas da área, mas, principalmente, deve ser objeto de ponderação do público em geral. O gênero como aporte teórico para entendermos a dinâmica das sociedades antigas é inquestionável, o que fica latente nas leituras dos textos que compõem a obra. Porém, talvez, a finalidade profícua do universo dos trabalhos aqui publicados não seja exclusivamente essa. Defendo ser algo mais audacioso: é desconstruir visões monolíticas sobre as relações de poder no mundo antigo e, principalmente, na contemporaneidade. É, em síntese, nos instigar a agir no nosso mundo, de pensar sobre a historicidade de nossas práticas políticas, sociais e culturais.

Fábio de Souza Lessa
UFRJ